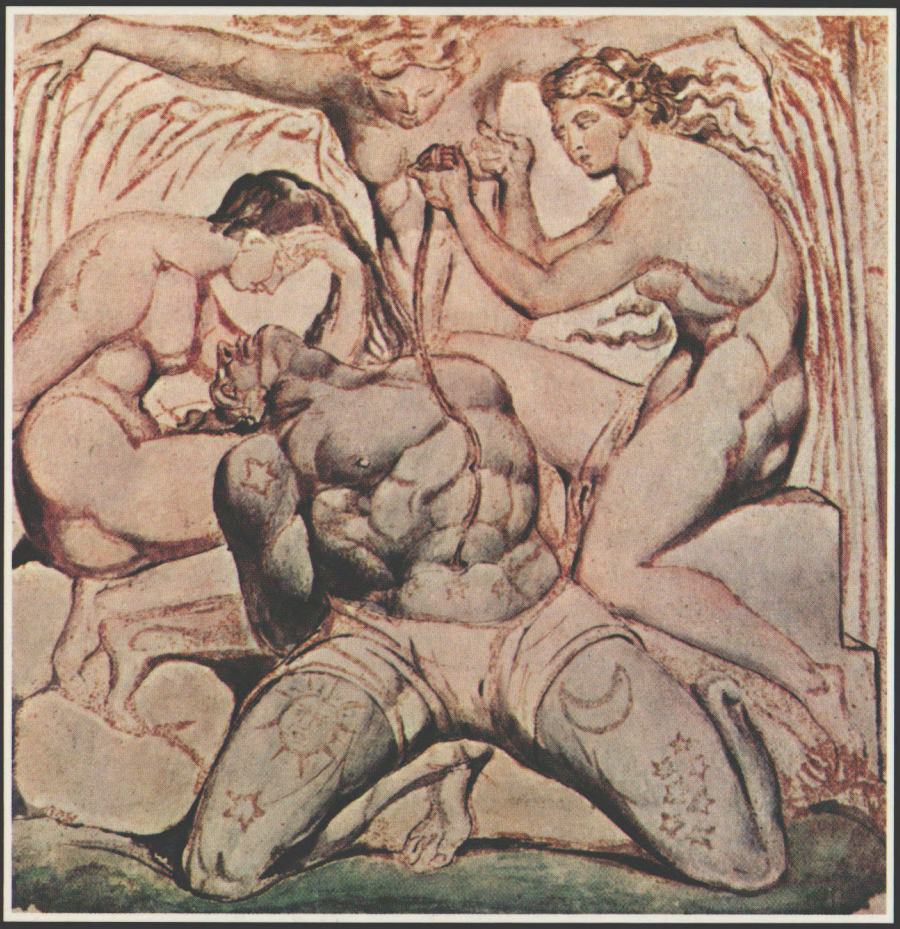
Elisabeth Lenk

Die unbewußte Gesellschaft



Batterien 19

Matthes & Seitz

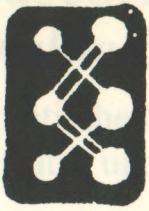
Foto: Susanna Fels

Elisabeth Lenk, Professorin für Literaturwissenschaft an der Universität Hannover, hat Werke von Fourier, Lautréamont, Aragon, Bataille und Breton in Deutschland bekanntgemacht. Sie veröffentlichte eine Monographie über André Breton, außerdem Essays in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften.

In diesem Buch unternimmt sie es, den Traum als ästhetisches Phänomen zu betrachten. Im Unterschied zu den bisherigen Traumauffassungen, die sich immer nur für den »Sinn« der Träume, für ihre Inhalte, interessiert haben, legt sie zum ersten Mal den Akzent auf die *Traumform*. Ausgehend von der Traumformanalyse entwirft sie eine Geschichte des Imaginären im Abendland, wobei sich die Geschichte des Traumes und die Geschichte der Kunst wechselseitig kommentieren. Sie kritisiert auf ungewöhnliche Weise den Sadismus sogenannter »objektiver« Denkformen und wehrt sich gegen Jahrtausende alte Deutungszwänge. Ihr Buch ist die erste ernstzunehmende Verteidigung des Traumes gegen seine Deuter.

Dieses Buch ist ein Versuch, die tagabgewandte Seite des Bewußtseins zu rehabilitieren. Ohne akademischen Slang, doch präzis belegend entwickelt die Verfasserin, welch ungeheurer Unbewußtheit es bedarf, um die gesellschaftlich geforderte »Identität« auszubilden. Ein unbestechliches und klares Bewußtsein von all dem hat das von Freud fälschlich so genannte Unbewußte, nämlich das im nächtlichen Traum sich artikulierende. Es wird von allen Wissenschaften als irrational denunziert, dieses »verächtliche, jämmerliche, irdische menschliche Ich«.

331|524 20⁰⁰
OP



Für Jacob Taubes

Sehr herzlich!

Elisabeth

Elisabeth Lenk

Die unbewußte Gesellschaft

Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum

Matthes & Seitz Verlag
München

Alle Rechte vorbehalten. © 1983 Matthes & Seitz Verlag GmbH., Mauerkircherstraße 10, 8000 München 80. Umschlag unter Verwendung von: William Blake, *Weibliche Kräfte Albion opfernd.*
Satz: Uhl + Massopust GmbH, Aalen. Druck und Bindung: Passavia, Passau. Printed in Germany.
ISBN 3-88221-221-7.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

I Das doppelte Unbewusste 37
Der Schelm oder die anarchische Struktur des Unbewußten 42
Das Märchen oder die hierarchische Struktur des Unbewußten 56
Exkurs über Narzißmus und Subjektivität 72

II Skizzen zu einer Geschichte des Imaginären bis zum Beginn der Neuzeit 79
Exkurs über die physiologische Basis des Imaginären oder: Phylogenese des Traums 84
Anthropologische Voraussetzungen 87
a) Subjektivität 87
b) Arbeit 91
Das Imaginäre der Naturreligion: eine kosmische Gesellschaft 94
Die Übertragung religiöser Attribute von den alten Erdgottheiten auf die neuen Staatsgötter: Traum und Orakel in der griechischen Tragödie 100
Der unheilige Pakt von Traum und Tat: die Funktion des Traumes im Epos 106
Vom Verzicht Aller auf Subjektivität und vom Traumprivileg der Mächtigen 112
Die Bekämpfung des Traumglaubens im antiken Judentum und die Ersetzung des Rituals durch Geschichte 116
Der Traum von einer Religion ohne Priester und von einem neuen Gott 123
Der Kosmos des göttlichen Wissens und die Dämonie außerhalb 134
Der Dichter als Urheber: Dante 142

III Diskurs übers Imaginäre: Traumtheorien, Traumbücher 149
Beginn des Diskurses über den Traum 152
Die alltägliche Zerschlagung der Traumform: Traumbücher 159
Das Grundschema der Traumbücher 161
Der Gestus des »seriösen« Traumdeuters: Artemidor/Freud 168
Wenn zwei das gleiche träumen, ist es nicht das gleiche: die Position der Frau in den Traumbüchern 173
Exkurs über die Analogie von Körperteilen mit der sozialen Position 180
Der Widerstreit heidnischer und christlicher Elemente in den deutschen Traumbüchern nach der Reformation 187

IV Umbau der Seele 199
Das künstliche Ich: Psychologie und Ästhetik im achtzehnten Jahrhundert 204
Das künstliche Ich träumt: Deutsche Romantik 218
Exkurs über das Unbewußte vor Freud 235
Das Gesetz der Duplizität als Grundgesetz der bürgerlichen Gesellschaft 239
Die Heerstraße zum Unbewußten 246

V Wiederentdeckung der Traumform in der Moderne 251
Die traumartige Literatur 255
Eine zwischen Traum und Wachen dahinsausende Welt: Lewis Carroll 265
Die Versinnlichung der abstrakten Gewalt: Lautréamont 274
Exkurs über die geträumte Großstadt und die totalitäre Gesellschaft 288

VI Traum, Theater, Gesellschaft: Entwurf einer soziologischen Ästhetik 297
Mimesis I 300
Traumform/Vernunftform 302
Mimesis II 306
Parabel von der Entstehung der Kunst 308
Exkurs über Raum und Zeit als gesellschaftliche Ordnungsprinzipien 311
Die Trennung des Ästhetischen vom Gesellschaftlichen und die Unterwerfung der Subjektivität unter die Welt des Handelns 316
Das Paradox des Schauspielers 319
Die Kunst als gesellschaftliche Institution 321
Worin liegt der Wert eines Kunstwerks – oder wie läßt Kunst sich von Kunstgewerbe, gesellschaftlicher Bluff von ästhetischem Schein unterscheiden? 324
Ein asozialer Prozeß garantiert die Echtheit des ästhetischen Scheins 327
Kult der Wachheit und der Überwachung 331

VII Phänomenologie der Traumform 333
Traumprotokolle 338
Sprache im Traum 342
Traumhaus und Traumgäste 349
Die Ichperson und die anderen Personen 354
Exkurs über das Schicksal des Körpers und über technische Mythologie 362
Nachtrag zum Exkurs über das Schicksal des Körpers: Karikatur der Wunscherfüllung im Traum 370
Die serielle Struktur der Träume 371
Landschaftsträume 382
Lichtverhältnisse und Farben im Traum 384

Namensregister 395

Sachregister 399

Einleitung

Wer sich eine Zeitlang, so wie ich es tat, mit dem Verhältnis von Traum und Literatur beschäftigt, der gerät zunächst in eine große Verwirrung. Zu der Ungeformtheit, Unbestimmtheit des Gegenstandes kommt die unübersehbare Vielfalt der Auffassungen. Ich will versuchen, zunächst diese Verwirrung zu beschreiben. Es gibt unendlich viele Traumauffassungen, die harmlose, in der Bäumelein sich auf Träumelein reimt, die utopische, die den Traum mit Kategorien wie »Heilung«, »Erlösung«, »Hoffnung« zusammenbringt, die pessimistische, in der der Traum zur Chiffre eines unerbittlichen Schicksals wird. Für die einen ist der Traum das Luftige, Leichte, Ornamentale schlechthin, für die anderen wiederum gerade das Dunkle und Schwere. Die Auffassungen des Traumes als »existentieller« Form beeinflussen nun auch die Weise, wie die Traumdarstellungen in der Literatur interpretiert werden.

Wenn man einmal das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in Analogie zum Verhältnis von Traum und Wachen betrachtet, so spiegelt der Traum *in* der Literatur dies Verhältnis noch einmal. Er wäre so etwas wie der Traum im Traume und damit zugleich auch Reflexion auf das Verhältnis der Literatur zu dem, was sie nicht ist. Und so müßte, vermutete ich, die Literatur sich in ihrer Historizität darstellen lassen, je nachdem sie sich in das wechselnde, immer auch problematische Verhältnis von Traum und Wachen einschreibt. Aber zurück zu jener anfänglichen Verwirrung. Die Träume in Shakespeares Dramen, heißt es, enthielten immer die Wurzel zur tragischen Lösung. In der Literatur werde immer nur die Traumhülle beibehalten, wird behauptet, die Inhalte hingegen seien auswechselbar, was Traumsatire und Traumallegorie zu beweisen scheinen. Aber es gibt nun auch die entgegengesetzte These: daß immer nur Trauminhalte Dichtungen inspiriert hätten, daß aber die unvollkommene Form gerade hätte abgestreift werden müssen. In diesem letzten Sinn sind vielleicht zwei Zeilen Hebbels zu verstehen, der jahrelang seine wirklichen, nächtlichen Träume notierte. Hebbel schrieb:

> »Damals aber konnt' ich noch keine Tragödien dichten
> Seit ich dieses vermag, bleiben die Träume mir aus«.

Wären Träume vielleicht nur unvollkommene Dramen? Ist ein gutes Drama ein vollkommener Traum?

Oder könnte der Traum uns nicht gerade die radikale Abkehr vom Ideal der Vollkommenheit lehren?

Was nun das Verhältnis des Traumes zu den verschiedenen Gattungen der Literatur betrifft, so sind auch hier die Aussagen vielfältig und

verwirrend. Die Funktion des Traumes im Epos ist eine andere als die Funktion des Traumes im Drama, ob es den Traum *in* der Lyrik überhaupt gibt, ist umstritten. Eher neigen die Interpreten (die wenigen, die sich dergleichen Fragen überhaupt stellen) dazu, gerade das lyrische Element mit dem Traumhaften zu identifizieren. Goethes Traum im *Egmont* ist von Schiller als »opernhaft« getadelt worden, er gilt als Musterbeispiel dafür, wie ein Traum im Drama nicht verwendet werden darf, weil er nämlich ein episches, das Dramatische auflösendes Element ins Drama einführt. Aber ist der Traum nicht vielleicht immer und überall ein auflösendes Element? Noch in der nachepischen Prosa bis hin zum realistischen Roman hat der Traum sich gehalten, in ihn hat sozusagen das aus der Welt vertriebene Wunderbare sich gerettet. Im Traum hat es überwintert, um dann auf ganz unverhoffte Weise erneut hervorzubrechen und schließlich von innen her den »Realismus« zu zersetzen. Damit bin ich mit meinem Überblick unverhofft und viel zu früh bei der Moderne angelangt, wo der Traum seine Zersetzungsarbeit vollendet hat und selber zum Konstruktionsprinzip wird. Es entsteht eine traumartige Literatur, das heißt das traumartige Gewebe wird zum Gewebe des Erzählens selbst. Aber ich greife vor.

Eines scheint zumindest unbestritten: daß der Traum, wolkig wie er ist, innerhalb der einzelnen Werke, aber auch der Gattungen, die Färbung der Umgebung annimmt, zugleich aber auch hier wieder Verdichtung des Ganzen, Traum im Traume ist. Versucht man alle die Einzelanalysen zu synthetisieren – eine zusammenfassende Darstellung des Problems gab es nämlich bislang nicht –, so läßt die Differenz zwischen dem Traum im Epos und dem Traum im Drama sich nicht zuletzt daraus ablesen, daß im Epos der Traum am Anfang steht, daß in ihm wie in einer Nußschale das kommende Geschehen enthalten ist; der Traum ist demnach Element des im Epos so notwendigen Vorherwissens, während im Drama die »typische« Verwendung des Traumes eher seine Einsetzung kurz vor der Peripetie zu sein scheint, es sei denn, Träume nähmen, wie zuweilen in der griechischen Tragödie, die zentrale Stelle des Orakels ein. In der erzählenden Prosa wird der Traum, hören wir, von denjenigen bevorzugt, die ein phantastisches Schwanken zwischen der Intrige und dem Wunderbaren erzeugen wollen.

Es gibt den Traum als Rahmen und den Traum als Zeitraffer. Zwischen dem dritten und vierten Akt des *Wintermärchens* liegen 116 Jahre, sie werden überbrückt durch einen geträumten Chorus der Zeit. Der Traum kann die Rolle des übernatürlichen Helfers, des Boten, übernehmen. Ein Engel tritt dann ans Bett des Schläfers und fragt: »Schläfst du?« und die stereotype Antwort lautet: »Nein« (was auf die Theorie vom paradoxen Schlaf vorverweist, derzufolge der Traum ein partielles Erwachen wäre). Es gibt die heidnisch-magischen Träume, den verchristlichten Traum, es gibt die Parodie der erbaulichen Vision in

der Traumsatire (sehr beliebt ist hierbei das Motiv von der beim Ehebruch ertappten Frau, die ihrem Mann erfolgreich einredet, er träume ja nur), und es gibt schließlich die radikale Säkularisierung und Psychologisierung des Traumes, wie wir sie kennen.

I

Es geht mir nicht um die psychoanalytische Behandlung von literarischen Texten, ebensowenig wie um die von der Psychoanalyse abgelesene Deutung von Träumen, nicht einmal um die Interpretation von Texten in Analogie zur Traumdeutung. Viel eher nehme ich mir genau umgekehrt das Recht, den Traum selber, den echten, geträumten, nächtlichen Traum in Analogie zu ästhetischen Phänomenen zu betrachten. Um ein Bild zu gebrauchen: die Träume werden, wie überhaupt das sogenannte Psychische, bereits total überwacht und verdächtigt durch die Psychologie, die Kunst hingegen genießt noch eine relative Freiheit, wie sie juristisch im »Kunstvorbehalt« zum Ausdruck kommt. Ich will nun nicht etwa die totale Überwachung auch auf die Literatur ausdehnen, sondern ein Plädoyer vortragen, damit auch der Traum freigesprochen wird. Ein Beispiel für das charakteristische Wechselspiel von Verdächtigung, Abwehr der Verdächtigung und Abwehr der Abwehr der Verdächtigung ist der folgende Dialog zwischen dem Arzt und der Patientin:

Arzt: »Sie sind bereit, Herrn K. das zu schenken, was ihm seine Frau verweigert.«

Patientin: »Ich weiß nicht.«

Kommentar des Arztes: »Das ›Ich-weiß-nicht‹ war ihre damals gewöhnliche Redensart, etwas Verdrängtes anzuerkennen.«

Arzt: »Das Schmuckkästchen ist das weibliche Genitale.«

Patientin: »Ich wußte, daß Sie das sagen würden.«

Kommentar des Arztes: »Eine sehr häufige Art, eine aus dem Verdrängten auftauchende Kenntnis von sich wegzuschieben.«

Man könnte sich nun einen ähnlichen Dialog zwischen dem Literaturwissenschaftler und dem Literaten vorstellen:

Literaturwissenschaftler: »Mit den beiden Personen Ham und Clov haben Sie doch zweifellos die Herr-Knecht-Dialektik darstellen wollen?«

Literat: »Ich weiß nicht.«

Kommentar des Literaturwissenschaftlers: »Typische Art des Dichters, meine Vermutung zu bestätigen.«

Sollte man nicht endlich das Verhältnis einmal umkehren? Die Interpretierten sollten sich gegen die Interpreten, diese furchtbaren Vereinfacher und Gleichmacher wehren. Ein Schriftsteller äußerte

kürzlich sein Unbehagen darüber, daß die Deutung von Literatur immer ausschließlicher der Literaturwissenschaft überlassen wird. Die Gegenstände sind dabei austauschbar wie für den Analytiker die Patienten. Herr X sprach noch eben auf dem Stiftersymposion, heute beehrt er den Kafka-Kongreß. Er wird überall zugezogen, wo es gilt, die Wittgensteinsche Aporie von Sprache und Schweigen zu applizieren.

Eines der Grundprobleme, die sich demjenigen stellen, der die Literatur aus der Perspektive des Traumes beschreiben will, ist die Frage nach dem Ich. Wer träumt? Wer schreibt? Ist es die gleiche Person, die handelt? Ist der Träumende für die geträumten Personen, ist der Schreibende für seine Charaktere verantwortlich? Sind die Gestalten, die da auf der imaginären Bühne mit- und gegeneinander handeln, vom Imaginierenden abhängig oder unabhängig, sind sie am Ende sogar alle er selber? Eine seltsame Vermutung. Der Verfolgte trüge demnach wie in Strindbergs Traumspiel die Züge des Verfolgers, der Helfer gliche aufs Haar demjenigen, vor dem er mich schützen will: dem frechen Eindringling. Kann ich gleichzeitig der Inquisitor sein und die Hexe? und schließlich noch, in unendlicher Wiederholung das gaffende Volk? Die da am Tische sitzen, der Bettler, die Braungekleidete, der Arzt, der Irre, die Eltern, diese ganze Gesellschaft der falschen Gesichter, bin ich sie, sind sie ich? Was den Traum betrifft, an dem ich hier die ästhetische Frage exemplifizieren will, so sind viele, einander widersprechende Antworten auf die Ichfrage gegeben worden. Auf der einen Seite wurde gesagt, der Träumende könne zwischen sich und den anderen nicht unterscheiden, das bei anderen beobachtete Verhalten, die bei anderen gehörten Worte mache er zu seinen eigenen, wie er umgekehrt die Tendenz zeige, *seine* Worte und Gesten den anderen zu leihen. Diese Position vertritt beispielsweise Schleiermacher. »Die Vorstellungen im Traum«, schreibt er[1], »haben keine Wahrheit für den Einzelnen, sondern nur für das Gesamtleben, sind Bilder, die dem Träumenden aus diesem einfallen; indem das Urteil fehlt, trägt er sie auf sich selbst über.« Auf der anderen Seite steht eine gleichermaßen ethische und radikal psychologische Auffassung, die das Verhalten aller Traumpersonen, ja sogar noch Traumlandschaft und Traumarchitektur dem Träumenden als seine höchstpersönliche Verantwortung zurechnet. Schlechthin fehlerhafte Treppen im Traum lassen nicht etwa auf die schwindelerregende menschliche Existenz, sondern lediglich darauf schließen, daß der Träumer, der auch nach innen hin ein sorgender Hausvater oder eine sorgende Hausfrau zu sein hat, sie nicht in Ordnung gehalten hat. »Treppen verbinden als Symbol die verschiedenen Stock-

1 zit. nach Ludwig Binswanger, *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin 1928, S. 17/18; der Psychologe Binswanger nennt diese Auffassung eine »intellektualistische« Erklärung, ibd. Anm.

werke unserer Persönlichkeit. Sie sollten gepflegt und ganz sein, von gleichem Abstand der Stufen.«[2] Eine Entscheidung des Ichproblems in bezug auf das Imaginäre überhaupt ist umso wichtiger, als immer häufiger Gerichte das gleiche Unverständnis ästhetischen Gebilden gegenüber manifestieren wie die Psychologen gegenüber dem Traum. Kommt beispielsweise in einem Text eine Person vor, die Gewalt anwendet oder auch nur jemand, der wilde subversive Gedanken äußert, so läuft der Autor Gefahr, für die Worte und Handlungen seiner imaginierten Person zur Rechenschaft gezogen zu werden. Nach den ungeschriebenen und manchmal auch geschriebenen Gesetzen einer totalitären Ethik wird das ästhetische Phänomen selber tendenziell zum kriminellen Akt. Der Prozeß des Einschmelzens und Umformens, der eigentlich produktive Prozeß also, erscheint aus dieser einseitigen Perspektive als mehr oder weniger böswillige, mehr oder weniger absichtliche Verzerrung und Entstellung eines als bekannt vorausgesetzten Sachverhalts. Noch dem toten Klaus Mann ist vom Bundesverfassungsgericht »Verzerrung« und »Entstellung« vorgeworfen worden. Nur weil sie das Bild, das die Gesellschaft von sich hat, nicht adäquat widerspiegelt, gerät die ästhetische Subjektivität in den Verdacht, die Unwahrheit darzustellen. Gerade dies, daß das ästhetisch Produzierende in uns die Gesellschaft immer aus der Perspektive des Ausgeschlossenen betrachtet (denn es ist ja ausgeschlossen), wird ihm als seine »Schuld« angekreidet.

Das Problem, das zur Zeit Schleiermachers noch unentschieden war – und gerade am Punkte seiner Traumtheorie konnte dieser sich wiederum auf eine lange Tradition berufen[3] –, ist heute das Problem, zumindest was den Traum angeht, einseitig entschieden worden. Seit er der Zuständigkeit der Psychologie überantwortet wurde, gilt der Traum als die illusionäre Situation schlechthin. Der Traum verzerrt und entstellt, hören wir. Was verzerrt und entstellt er: die Wirklichkeit? Bewahre: den Wunsch, den er darstellen sollte. So steht der Traum wie nach Platon die Kunst, nicht nur eine, sondern zwei Stufen ab von der Wahrheit. Übrigens hatte Schleiermacher den Traum, eben weil er »nur« das Gesamtleben widerspiegelt, als etwas der Kunst gegenüber Minderwertiges betrachtet, als etwas Fremdbestimmtes, dem die Kunst als freie selbstbestimmte Tat des Einzelnen gegenübersteht. Von psychologischer Seite wird nun gerade umgekehrt argumentiert. Der Traum wird der Kunst untergeordnet, weil er »nur« das Einzelleben und seine Probleme wiedergebe, erst die Kunst könne sich zu einer Darstellung des Gesamtlebens erheben.

2 Ernst Aeppli, *Der Traum und seine Deutung*, Erlenbach-Zürich[4] 1967, S. 253

3 Gerade weil im Traum der Einzelwille schweige, sagte Leibniz, sagte Albertus Magnus, sagte vor ihnen schon Aristoteles, könne der Traum wie ein Seismograph Bewegungen des Universums abbilden. vgl. Kap. III

Dieser Unterscheidung, die zugleich eine unterschiedliche Bewertung einschließt, begegnen wir wieder in der Differenz von Tagtraum und Nachttraum. Nur der Tagtraum ist nach Freud eine Vorstufe zur Dichtung, denn »man erlebt, halluziniert in ihm nicht, sondern stellt sich etwas vor, man weiß, daß man phantasiert, sieht nicht, sondern denkt«[4]. Es ist die größere Nähe zum Denken, die dem Tagtraum diese höhere Schätzung der Psychologen einbringt. Später wird deutlich werden[5], daß Freud hier nur eine viel ältere Wertung wiederholt. Ernst Bloch, der im übrigen eine interessante Freudkritik versucht, hat seinerseits die Grenze zwischen Tagtraum und Nachttraum scharf gezogen. Der tagsüber Träumende sei ersichtlich ein anderer als der Träumer in der Nacht. Der Tagträumer schläft nicht, er sinkt nicht »mit dem Nebel nach unten«. In Blochs Utopiebegriff, in sein Prinzip Hoffnung läßt der »himmelblaue« Tagtraum sich eher einfügen als der dunkle nächtliche Traum. Der Tagtraum ist nach Bloch Traum vom besseren Leben. Er hat es mit Wunschbildern zu tun, die jedoch nicht unrealisierbar sind, sondern zugleich auch »Planbilder«. Nachtträume hingegen speisen sich, so Bloch, allermeist aus zurückliegendem Triebleben, aus vergangenem, archaischem Bildmaterial, »und es geschieht nichts Neues unter ihrem bloßem Mond«[6]. Während der Tagtraum eine frohe Zukunft für alle heraufbeschwört, zeigt der Nachttraum allzuhäufig nur Schmerz und Grauen, Nachtfurien und Fratzen und schließlich den Tod als »das Beil, das das Leben zukünftig endet«. An dieser Stelle setzt nun zunächst auch Blochs Kritik an Freuds Wunscherfüllungsthese ein. »Freud hat selbstverständlich Schwierigkeit, auch die Nachtfurie als schenkende Fee zu deuten.«[7] Die Angstträume seien in der Mehrzahl, nicht die glücklichen Träume. Während also bei Freud die Geringschätzung des nächtlichen Traumes darin zum Ausdruck kommt, daß er ihm Wunschdenken unterstellt, wohingegen das wissenschaftliche Denken den »unerbittlichen Gesetzen« des Realitätsprinzips ins Gesicht schaue, sieht es so aus, als ob nach Bloch gerade nur das Tagesbewußtsein die Verhältnisse in Richtung auf Wunscherfüllung korrigierte, während der nächtliche Traum unerbittlich die Grenze der Wunscherfüllung zeigt.

Also nicht deshalb soll dem nächtlichen Traum »mit Vorsicht« begegnet werden, weil er die Unwahrheit, sondern gerade, weil er die Wahrheit sagt, und weil diese Wahrheit ins optimistische Konzept des Prinzip Hoffnung nicht hineinpaßt. Allerdings löst nun Bloch diesen Widerspruch auf. Nachdem er zunächst kritisch gefragt hatte: »Kommt denn die negative Wunscherfüllung oder Angst ausschließlich vom

4 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse,* (1916–17) Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, London[5], 1973, Bd.XI, S. 115

5 vgl. Kap II

6 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung,* Frankfurt (Suhrkamp stw 3) 1973, Bd. 1, S. 91

7 Bloch, a. a. O., S. 93/94

Subjekt her?«[8], nachdem er dann selber die Antwort gab, die Todesangst brauche nicht erst nach rückwärts zu laufen, um im verschwindenden Libidoobjekt des eigenen Ichs ihre Erklärung zu finden, vielmehr wurzele sie in etwas Objektivem, in »Schmerz und Grauen objektiv erwarteter Nacht«, geht er auf einmal daran, seinerseits die Angst wegzuerklären. Blochs Erklärung ist nun allerdings nicht psychologisch, sondern soziologisch. Angst entstehe aus »gesellschaftlichen Blockierungen des Selbsterhaltungstriebes«, sie sei der vernichtete, ja in sein Gegenteil verkehrte Inhalt des Wunsches. Triumphierend endet Blochs Exkurs über den nächtlichen Traum: »So gilt selbst für den Nachtmahr wie erst für die Wiese unter dem Brunnen und ihre Symbole: jeder Traum ist Wunscherfüllung.«[9] Bloch übernimmt also bei aller marginalen Kritik an diesem Punkt letzten Endes das Freudsche Schema. Seltsam genug, daß weder er noch Freud die so naheliegende Frage nach der ganz anderen *Form* der nächtlichen Träume stellen. Bei beiden ist immer nur von Inhalten die Rede, und, sofern sie der Form überhaupt Erwähnung tun, nur von »Verkleidung«, »Maskierung«, »Symboltrubel«. Ihrer beider »Erklärung« der Form ist immer zugleich schon ihre Auflösung, »Entsymbolisierung«, wie Bloch diesen Vorgang nennt.

II

Der Umgang mit der *Traumform*, wie die Psychologen ihn lehren, ist vorästhetisch und daher unbrauchbar für die Übertragung auf ein adäquates Lesen und Verstehen von Literatur. Mehr noch: es wäre zu wünschen, daß die Psychologen sich an diesem Punkte des Respekts vor der Form auch in bezug auf den Traum an Modellen orientieren lernten, die im vorsichtigen Umgang mit literarischen Texten entwickelt wurden. Was aus der Sicht der Inhaltsanalyse und wohl auch einer Inhaltsästhetik Entstellung, Verzerrung, Verkleidung eines genormten oder erwarteten Vorgangs ist, muß von der *Traumformanalyse* her ganz neu bestimmt werden. Die Psychoanalyse hat die Traumelemente auf ihre Bedeutung hin befragt und dabei übersehen, daß der Traum als Form betrachtet Ausdrucksakt ist, der seine Bedeutung in sich selber hat. Sie kassiert die unüberbrückbare Differenz von Ausdruck und Bedeutung. Damit aber wird die im eigentlichen Sinne imaginäre Dimension völlig unterschlagen. Daß es neben all den vielen vom Wachleben her determinierten Wünschen auch den ganz und gar irrationalen Wunsch nach der Traumform geben könnte, auf diesen einfachen Gedanken kommt das prosaische Bewußtsein nicht. Der Hang des Traumes zur Dramatisie-

8 Bloch, a. O., S. 94
9 Bloch, a. a. O., S. 96

rung, sein Wolkiges, Dunkles, sein Rätselcharakter, das hermetische Element, die Lust am Versteckspiel, am Sinnlichen, an Farben und Tönen, am Bildhaften, auch da noch, wo er Furchtbares in Szene setzt, sein Hang zur Karikatur, zum Grotesken, Absurden, seine Lichteffekte, seine labyrinthische Architektur, all dies wird vom reinen Inhaltsinteresse her nicht einmal wahrgenommen, geschweige denn in seiner eigenständigen, unauflösbaren Andersheit gewürdigt. Im nächtlichen Traum findet, wie in der darstellenden Literatur, formal gesehen, die halluzinatorische Belebung von Vorstellungen statt, ihre Dramatisierung und Steigerung zu höchster sinnlicher Intensität. Balzac, oder genauer, eine seiner Figuren, nannte dies Vermögen, das Traum und Literatur verbindet, die »Verzauberung des moralischen Sinnes«: »Wenn ich diesen Leuten zuhörte, drang ich in ihr Leben ein, ich fühlte ihre Lumpen auf dem Leibe, ich ging in ihren zerrissenen Schuhen; ihre Wünsche und Nöte gingen ganz in meine Seele über oder meine Seele in ihre. Es war ein wacher Traum (...) Durch die Verzauberung des moralischen Sinnes (wurde) ich ein anderer als ich selbst.«[10]

Was Freud nicht zu denken wagt, ist, daß das Es ebenso Ich ist, allerdings unverantwortlich spielendes Ich. Unerträglich ist ihm die Vorstellung, daß die Traumarbeit gar keine Arbeit, daß sie uns vielmehr »als nutzlose und ziellose Betätigung der Seele« auferlegt wäre. Er vergißt das elementare Bedürfnis nach Ausdruck und die tiefe Gleichgültigkeit des poetischen Wesens in uns gegenüber dem Ziel und dem Zweck. Es gibt einen Überschuß an Ausdruck noch in den alltäglichsten Dingen. Diesen Überschuß spürt der Träumende auf. Die Traumform entspricht einem fundamentalen Bedürfnis nach Formlosigkeit, denn aus den perfekten, wiederholbaren Formen des Tages bleibt die subjektive Existenz als unzulänglich ausgeschlossen. In der Formlosigkeit des Traumes findet sie sich wieder. Der Traum ist daher immer auch Korrektur der »guten Gestalten«, der Schemata der Vollendung, des klassischen Ideals. Verglichen mit der Solidität der etablierten Formen ist er eine Leere, die sich plötzlich inmitten der bekannten Welt auftut. Die scheinbar festen Stufen sind brüchig, der Fußboden ist ein Gewässer, noch einen Schritt weiter und du stürzt ins Bodenlose. Auch bei Tage kann das verdängte Heterogene in einem Augenblick der Unaufmerksamkeit, des Sich-Gehen-Lassens einbrechen und alle Gewißheiten zerreißen. Es ist dies die Situation eines Menschen, der mitten in einer vertrauten Umgebung sich plötzlich fremd fühlt: »Ist dies eine Straße?« »Es ist keine Straße«. Was in solchen Momenten des Schreckkens oder der Verzauberung in die gewohnte Welt des Bewußtseins einbricht, ist das unterdrückte, vitale Sein. Die vitale Existenz ist flüssig, sie läuft ab, ohne je mit sich selber identisch zu sein, sie fließt in

10 Honoré de Balzac im *Facino Cane*

existierende Formen ein, mimt sie, ohne zu verweilen. Sie ist jeden Augenblick sie selbst und doch etwas anderes.

Was ich, durch die Aufmerksamkeit auf die Traumform, durchbrechen wollte, war die große Unbewußtheit der Menschen ihrem eigenen Ausdrucksbedürfnis gegenüber. Weil er sich dem Zugriff des prosaischen Bewußtseins entzieht, weil er solide Identitäten und eindeutige Wahrheiten ad absurdum führt, ist den Psychologen der Traum, als Form betrachtet, ein Ärgernis. Sein mimetisches Spiel wird mißtrauisch daraufhin angesehen, ob nicht hier jemand (der Traum?) die ihm anvertrauten Inhalte listig vor den Augen des Forschers zu verbergen sucht. Das prosaische Bewußtsein sucht einen Halt, einen festen, identischen Punkt, dem es das Geschehen zurechnen kann. Wie kommt es, daß das »psychische Binnenleben« allnächtlich das »soziale Leben« ausdrückt und mimt, wie kommt es, daß hier eine gleitende Substanz gleichsam »für einen ganzen Menschenhaufen« zu leiden und alle Rollen eines Schauspielers mit ihren Mitteln darzustellen scheint? Wie kommt es, mit einem Wort, zu der »auffälligen«, »befremdlichen«, »unverständlichen« Form? Diese Fragen stellt Freud zwar[11], beantwortet sie aber eigentlich nicht, oder vielmehr: er gibt zwei Antworten, deren eine der anderen widerspricht.

Zum einen sagt er, der Traum sei eine Regression, Rückfall in eine archaische Ausdrucksweise, Rückkehr zur halluzinatorischen Form der Wunscherfüllung; zum anderen aber behauptet Freud, infolge der Verdrängung und der Zensur könne die Bedeutung sich nicht klar und deutlich (also in Prosa) artikulieren, und so wähle der Traum den Umweg der Anspielung und des Bildes. Es wird also einerseits eine ursprüngliche Klarheit und Deutlichkeit vorausgesetzt: Präexistenz des latenten Traumgedankens, der erst durch Verdrängung, also infolge historischer, lebensgeschichtlicher Bedingungen in Bilder ausweicht; zum anderen soll gerade diese Verkleidung und Maskierung die primäre Ausdrucksform sein, aus der also das vorausgesetzte klare und deutliche Denken sich allererst als sekundäre Formation entwickelt haben kann. Diese fundamentale Unklarheit und Unentschiedenheit in bezug auf die Traumform hat nun in der Praxis jedoch keineswegs zu Vorsicht und Behutsamkeit geführt, sondern zu Kurzschlüssen und absurden Fehlinterpretationen.

Ziel der Traumdeutung sei es, lehrt Freud, den manifesten Traum in den latenten Traum umzuwandeln, d. h. die »unverständliche Form«, in die er eingekleidet sei, aufzulösen und durch eine verständliche Form zu ersetzen. Was dergestalt übrigbleibt, ist eine »Mitteilung«, die der Analytiker wie andere Mitteilungen verwenden kann. Um bei unserer Parallele zu bleiben: Literatur würde ihrer befremdlichen Eigentümlich-

11 »Woher rührt die auffällige und befremdliche Form, in welcher diese Wunscherfüllung ausgedrückt ist?« S. Freud, *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke, Bd. II/III, S. 127

keit, nämlich der spezifischen Form, entkleidet, vom Literaturwissenschaftler durch einen neuen, verständlicheren Text ersetzt und in dieser neuen Form als Dokument verwendet. Der Text wird, mit einem Wort, durch die Interpretation ersetzt. Der Traum sei knapp, armselig, lakonisch, sagt Freud, im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken. Jenes Mißverhältnis, das wir Literaturwissenschaftler gut kennen, daß Massen von Interpretationen knappe literarische Texte fast unter sich ersticken, wird von Freud ohne Zögern zugunsten der Interpretation entschieden: »Der Traum füllt niedergeschrieben eine halbe Seite, die Analyse, in der die Traumgedanken enthalten sind, bedarf des Sechs-Acht-Zwölffachen an Schriftraum.«[12] Das eklatante Mißverhältnis zwischen wuchernder Interpretation und den Träumen selbst wird großartig und quasi mathematisch die »Verdichtungsquote« genannt. Mit dem gleichen Recht, und wiederum mit einem Seitenblick auf die Literaturwissenschaft, könnte man sie die »Verdünnungsquote« nennen.

Die Zeichen, so erfahren wir weiter über Freuds Hermeneutik, dürfen nicht ihrem Bildwerte nach, der ja wohl ihr Ausdruckswert ist, sondern nur nach ihrer »Zeichenbeziehung« gelesen werden. Aus dem Auffinden der Bedeutung wird eine Überlegenheit des Traumdeuters über den Traum abgeleitet. Der Traum an sich habe keinen Wert. Ungedeutet sei er wertlos, unpraktisch, unnütz. Der Analytiker aber bearbeitet den Traum und fügt ihm das hinzu, was ihm fehlt: Sinn. Dieser Prozeß spiegelt sich nun aber im Bewußtsein der Analysanden und Analysierten so wider, daß die nachträglich hinzugefügte Bedeutung als das präsentiert wird, was dem Traum präexistierte. Dem Traum wird unterstellt, daß er den Weg, den der Analytiker geht, umgekehrt bereits zurückgelegt habe.

Freuds Beschreibung der Traummechanismen steht und fällt mit der Richtigkeit seiner Grundannahme: daß die Traumgedanken das erste seien, daß also der Traum einen präexistenten klaren und deutlichen Text verdichtet, verschiebt, bis zur Unkenntlichkeit verzerrt und daß der Traumdeuter diese Verzerrung rückgängig zu machen habe. Für die ästhetische Betrachtung des Traumes ist eine solche Grundannahme ebenso unhaltbar wie die vulgärmarxistische Widerspiegelungstheorie. Der Traum ist so wenig die Verkleidung oder Illustration von Gedanken wie ein Gedicht die Einkleidung fertiger Stimmungen ist. Natürlich kann die Interpretation nachträglich derartige Gedanken oder Stimmungen zutage fördern. Aber Interpretationen sind immer vorläufig, weil ästhetische Phänomene vieldeutig sind. Und so ist die Annahme Freuds, daß ein Ensemble von determinierbaren Traumgedanken dem Traum als seine »Botschaft« zugrunde liegen, ästhetisch gesehen falsch.

12 Freud, *Die Traumdeutung*, a. a. O., S. 284

Die Nichtübereinstimmung des Traumes mit den sogenannten Traumgedanken, die man eher geneigt ist, Wachgedanken zu nennen, so klar sind sie, so verständlich, so genau das, was das prosaische Bewußtsein zu finden hoffte, wird nun aber nicht den Interpreten, sondern dem Traum angelastet. Aus der Tatsache, daß es für die meisten dieser Gedanken im Traume selbst – die Philologen würden sagen: im Text – keinen Anhaltspunkt gibt, schließt Freud messerscharf, der Traum habe bei seiner Bearbeitung der darzustellenden Botschaft eine ganze Reihe von Gedanken einfach »ausgelassen« oder sie höchst unvollständig und lückenhaft wiedergegeben. Die Interpretation wird in dieser eigenartigen Hermeneutik zum »wahren« Text erklärt, das ästhetische Phänomen ist nur die mehr oder weniger zulängliche Übersetzung der in der Interpretation enthaltenen Gedanken.

Mit der Verkennung und Verleugnung der spezifischen Traumform geht zugleich auch eine Verkennung und Verleugnung des anthropologischen Status des Traumes einher. Etwas, was anders ist, älter als das moderne Bewußtsein mit seinen Kategorien, und dadurch, in kränkender Weise vielleicht, daran erinnert, wie rezent die Errungenschaften des »Kulturmenschen« sind, wird wegerklärt, derart, daß die Besonderheit des Anderen auf einmal als defizienter Modus des Einen erscheint. Die spezifischen Charaktere der Traumform werden aus Unzulänglichkeiten und Widersprüchen des Bewußtseins und seiner Welt hergeleitet, so daß man zu dem Schluß kommen muß, es genüge, diese Widersprüche zu beseitigen, damit die Traumform verschwinde!

Wie die Literatur-Interpreten, auch wenn sie es besser wissen müßten, nicht umhin können, immer aufs neue zu fragen, hinter welcher Person sich denn eigentlich der Autor verberge, so stellen die Psychologen auch noch angesichts des nächtlichen Traumes immer wieder die Frage nach dem Ich. Das prosaische Bewußtsein sucht nach einem festen Punkt, an dem es den flatternden, ständig sich entziehenden Traum wie an einer Nadel fixieren kann. Es sucht vergeblich nach etwas, was es in der ästhetischen Sphäre nicht gibt: nach dem zurechnungsfähigen, verantwortlichen, identischen Subjekt. Alles sagt Ich im Traum. Die absichtliche Verkennung der fundamentalsten Tatsache aller Träume: der durch die Traumform selber gegebenen mimetischen Grundstruktur, jener Gabe, durch Verzauberung des moralischen Sinnes ein anderer als ich selbst zu werden, führt zu immer neuen Absurditäten. Wie kann ich aus den geträumten Personen »das liebe Ich« herausfinden? fragt Freud. Es gibt mehrere, allerdings recht verwirrende Möglichkeiten: einmal gibt es Personen, die nicht »ich« zu sein scheinen, hinter denen sich jedoch mein Ich verbirgt. Dann wieder lehrt mich die Situation, daß *hinter* dem Ich sich durch Identifizierung eine andere Person verbirgt. Schließlich gibt es Träume, in denen mein Ich *neben* anderen Personen vorkommt, aber diese anderen Personen enthüllen

sich »durch Lösung der Identifizierung« wiederum als mein Ich. Ich kann also mein Ich im Traum mehrfach darstellen: direkt, aber auch das kann, wie wir hören, Täuschung sein, und dann indirekt, indem ich eine fremde Person vortäusche, hinter der sich jedoch durch Identifizierung mein Ich verbirgt. »Wenn ich im Zweifel bin«, erklärt Freud abschließend, »hinter welcher der im Traum auftretenden Person ich mein Ich zu suchen habe, so halte ich mich an folgende Regel: die Person, die im Traum einem Affekt unterliegt, den ich als Schlafender verspüre, die verbirgt mein Ich.«[13] Als ob ich nicht alles am eigenen Leibe verspürte: die Injektion, aber auch die Spritze in der Hand des Arztes. Weint einer, so bin ich es, der stellvertretend für ihn weint. Ich bin alle Stimmen, ich bin ein ganzes Orchester und obendrein noch der Chor, der im Wechselgesang mit sich selber singt. C. G. Jung löst das Ichproblem, das letzten Endes auf die Frage hinausläuft, ob der Imaginierende für das Verhalten aller von ihm imaginierten Personen, oder nur für das einiger verantwortlich gemacht werden kann, seinerseits auf subtile Weise. Auch er nimmt an, daß es im Traum das »wirkliche Ich« geben müsse. Allerdings ist es schwer zu identifizieren, und so liegt die Entscheidung, welche der geträumten Personen das »wirkliche Ich« sei, letztlich beim Psychologen. Der Rest der geträumten Personen, denen eine gewisse »Ichhaftigkeit« nicht ganz abzusprechen ist, wird nicht »Ich«, sondern »Komplex« genannt. Der Traum wäre demnach ein Schauspiel, in dem Komplexe in personifizierter Form dramatisch agieren. Trotz der überwältigenden Evidenz einer allnächtlichen Auflösung der Person in viele Personen halten die Psychologen übereinstimmend und störrisch an einer ethischen, also vorästhetischen Interpretation des Traumes und somit am abendländischen Dogma von der Einheit der Person fest. Der Wunsch, vieles zu sein, die Lust an Partizipation und seliger Verwandlung, die das ästhetische Phänomen ausmachen, wird um eines strengen Ideals von »Aufrichtigkeit« willen geahndet. Was sich absichtslos auf Konkretes, auf eine Blume, ein Tier, was sich selbstvergessen auf viele Rollen, auf einen ganzen Menschenhaufen, bezieht, wird entwertet zugunsten der *einen* sozialen Rolle, welche die wache, normale Person zu spielen hat.

Das prosaische Bewußtsein ruht nicht eher, als bis der Träumer sein »wahres« Gesicht gezeigt hat. Wie, wenn es dies wahre Ich gar nicht gäbe? Was hülfen dann alle Appelle, alle Indiskretionen und sogar noch die Mittel einer säkularisierten Inquisition?

Worum es mir ging, war, Übergriffe von seiten der rationalen Welt, der Welt der Arbeit- und der Dingproduktion, auf die irreale Welt der Worte und des Traums abzuwehren. Die Welt des Handelns ist, schon allein um der Verträge willen, die die vergesellschafteten Individuen miteinander schließen, auf die identische, zurechnungsfähige Person

13 Freud, *Die Traumdeutung*, a. a. O., S. 328

angewiesen. In der Welt der Literatur und des Traumes existiert eine solche Person nicht, ja, es ist nachgerade das entscheidende Kriterium für den Eintritt in die andere Welt – das gilt für die Ausübenden wie für die Rezipierenden, im nächtlichen Traum sind wir beides –, daß die soziale Person an der Schwelle zurückbleibt.

III

Die mimetische Grundstruktur, wie sie heute nur noch im Traum und in der Kunst zu beobachten ist, hatte ursprünglich mit Individualpsychologie nichts zu tun. Sie war die früheste Erkenntnisform der Menschheit. Sie war, ehe sie aus der Gesellschaft ausgeschlossen und in die Einzelseele eingeschlossen wurde, ein kollektives Phänomen. Die Soziologen neigen dazu, die Sphäre des Sozialen mit dem, was ins Wachbewußtsein fällt, gleichzusetzen. »Sozial ist, was ins Bewußtsein fällt«, »eine Sache bewußt halten, heißt sie in sozialen Bahnen halten«, so lauten einige ihrer Grundsätze. Das Unbewußte, Heterogene, dasjenige, was aus dem Bewußtsein herausfällt, ist damit auch aus der Gesellschaft ausgeschlossen, es wird der Individualpsychologie überantwortet. Die Menschen verhielten sich ursprünglich nicht nur gesellschaftlich zueinander, sondern auch zur gesamten Natur. Das, woran sie dachten, war nicht einfach Objekt des Denkens, sondern das Denken belebte das Gedachte, derart, daß der Denkende dem Gedachten Subjektcharakter verlieh. Die Menschen waren sich dieses Vorgangs der Beseelung der Welt nicht bewußt. Es geschah etwas mit ihnen: die Welt bewegte sich vor ihren Augen nach Gesetzen, die man nachträglich psychische Gesetze genannt und nach innen gestülpt hat.

Die mimetische Grundstruktur, also die Traumform, hat ursprünglich, in archaischen Gesellschaften, den sozialen Rahmen gebildet. Es war eine vielstimmige, vielköpfige Struktur, die dann ihrer sozialen Funktion enthoben und durch eine einstimmige, monocephale Struktur, die Vernunftform, ersetzt wurde. Weil heute diese monocephale Struktur unsere Erkenntnisform ist, muß es so aussehen, als mache die Gesellschaft an der Schwelle des Schlafes halt. Da der soziale Rahmen, der das Gedächtnis eines Kollektivs und infolgedessen aller Einzelnen, konstituiert, derart, daß wir, wenn wir uns erinnern, immer von der Gegenwart und ihrem System der allgemeinen Ideen ausgehen, nachts wegfällt, entsteht der radikale Hiatus zwischen Traum und Wachen, der so häufig bewirkt, daß wir, beim Erwachen, den Traum vergessen, so als wäre er niemals vorgefallen.

Im Laufe der Geschichte hat das Verhältnis von Traum und Wachen eine Verschiebung erfahren, ein Bruch ist entstanden, der den kontinuierlichen, gefahrlosen Übergang von einem in den anderen Zustand

unmöglich macht. Nicht von der Gesellschaft entfernt sich der Träumer, sondern vom Erkenntnisapparat, durch den die Gesellschaft sich selber und alle Dinge sieht. Der Schlafende findet sich, wie der Dichter, in Gesellschaft wieder, in einer anderen Gesellschaft allerdings, einer Gesellschaft der Fratzen, der Toten, der Geister.

In der *Politeia* von Platon kann man die Ablösung der einen Struktur durch die andere, der Traumform durch die Vernunftform, diesen Prozeß, der heute längst abgeschlossen ist, in statu nascendi studieren. Platon war der erste, der ganz ausdrücklich und im Namen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung den Kampf gegen das mimetische Vermögen aufnahm, allerdings selber noch in mimetischer Form. Mit ihm beginnt der Prozeß der Vertreibung der mimetischen Vielheit aus der Welt und der Instituierung einer identischen Einheit, in der Gesellschaft sowohl wie in der Person. Die antimimetische Tendenz der Vernunft äußert sich hier noch ganz offen als Kunstfeindlichkeit. Platon hat das mimetische Element aus der Kunst und die mimetischen Künste aus der Republik vertreiben wollen, um einer angestrebten Vernunfteinheit willen. Weder in der Literatur noch im Leben sollte der mimetische Zauber länger geduldet werden. Nachgeahmt werden sollte nur noch, was im ethischen Sinne nachahmenswert ist: tapfere, fromme, edelmütige Männer, Unedles aber nicht. Männer dürfen keine Weiber mehr darstellen, auch Trunkene nicht und erst recht nicht Wahnsinnige, aber auch nicht den Sturm oder die Nacht. Vor der Mimesis wird gewarnt wie vor einer ansteckenden Krankheit, »damit die Darstellenden von der Darstellung nicht das Sein davontragen«. Keinen Augenblick darf der Sprechende oder Schreibende die identische Situation vergessen oder vergessen machen. Der Erkennende soll am Gegenstand der Erkenntnis nicht mehr partizipieren, vielmehr soll er gerade lernen, sich affektiv von ihm zu distanzieren. Erkenntnis wird ein für allemal von Darstellung getrennt. »Denn kennen muß man freilich Wahnsinnige eben wie böse Männer und Frauen, dichten aber oder darstellen nichts von ihnen.«[14]

Alles Vielgestaltige, Vieldeutige, Vielstimmige wird bekämpft, geduldet wird nur noch das Eindeutige, Eintönige. Was hier in einer Bewegung des Zorns geschieht, ist vor allem dies: daß der mimetischen Struktur der Erkenntnischarakter, der ihr in einer in mythischen Kategorien denkenden Zeit durchaus noch anhaftete, abgesprochen wird. Dem Künstler aber, der an ihr festhält, wird vorgeworfen, die Gegenstände seiner Darstellung seien keine *»wahren«* Gegenstände, sondern nur Schatten, sogar Schatten von Schatten, sie stünden drei Stufen ab von der Wahrheit.

Nachdem Platons Ziel einer Trennung der mimetischen Darstellung von der Erkenntnis einmal erreicht war – sie ist nie wirklich erreicht

14 Platon, *Der Staat* (Politeia) Werke, Darmstadt 1971, Bd. IV (3. Buch), S. 211

worden, weil die Künstler die Überlegenheit der neuen Erkenntnisform bis heute erfolgreich bestritten haben –, sind die Vernunftgläubigen der Kunst gegenüber toleranter geworden. Das Merkwürdige ist nun aber, daß diese Toleranz und wohlwollende Anerkennung aufhört, sobald das mimetische Element sich außerhalb der Kunst, etwa im Traume, manifestiert. An der Reaktion der Gesellschaft auf den Traum ist die alte platonische Erbfeindschaft der Vernunft gegen alles Mimetische noch immer deutlich zu spüren.

IV

Der Traum ist ein Theater, ein Theater im Innern des Körpers. Der Träumer ist niemals er selber. Er ist Mime. Dieser Grundzug unterscheidet den Nachttraum vom Tagtraum und setzt ihn in eine geheime Verwandtschaft zur Literatur. Denn auch das literarische Kunstwerk ist vielstimmig. Der Autor mimt die Dialoge seiner handelnden Personen, er versetzt sich in alle, die bösen wie die guten, die sympathischen wie die antipathischen, und gerade deshalb ist es niemals auszumachen, was er sagen würde, wenn er in seinem eigenen Namen spräche, im Namen einer einheitlichen, konstituierten verantwortlichen Person. Der Autor ist für die Worte seiner Charaktere so wenig verantwortlich zu machen wie ein Passant verantwortlich ist für die Worte, die er im Vorübergehen hört. Er hört Stimmen und artikuliert sie, aber es sind nicht seine. Damit sie laut werden können, leiht er ihnen lediglich seine Ausdruckskraft. Und auch der Leser hört in dem Moment, da er in die Welt des Autors eintritt, auf, er selber zu sein, er ist alle und keiner. Shakespeare ist nicht Macbeth, er ist auch nicht eine der drei Hexen, und er ist keiner aus der langen Reihe der Könige, die er darstellt; am ehesten ähnelt er vielleicht noch den Narren, die das Rollenspiel ad absurdum führen, indem sie in allen Rollen immer nur das Närrische aufsuchen. Auch Balzac ist keine der 2800 Figuren, die er in seiner *Comédie Humaine* unter immer neuen Aspekten und in immer neuen Konstellationen schildert. Thomas Mann ist nicht Naphta, er ist auch nicht Settembrini, er stellt die Meinungen der beiden Kontrahenten in mimetischer Form nur dar.

Die Schwierigkeit für das prosaische Bewußtsein solchen Welten gegenüber liegt darin, daß es nirgendwo einen Halt, eine solide Identität finden kann. Das prosaische Bewußtsein schielt ständig nach der »wahren« Meinung des Autors und beruhigt sich erst, wenn der Autor ihm durch Erfindung einer monologisierenden, alles überschauenden, alles kommentierenden Figur entgegenkommt. Seit Dostojewski hat der moderne Roman jedoch auf diese eine, die sogenannte »objektive« Wahrheit inkarnierende Figur verzichtet. Und so schwanken die Werte und die Meinungen, je nachdem, aus wessen Perspektive die Welt

gerade geschildert wird. Das prosaische Bewußtsein will, daß das Innere dem Äußeren gleich sei. Es hat ein zwanghaft anmutendes Bedürfnis nach Sicherheit, nach Berechenbarkeit, nach unzweideutiger Faktizität. Bachtin[15] zeigt auf, wie die Dostojewski-Interpreten entweder versuchten, in jedem seiner Romane die *eine* Person herauszufinden, die »im Namen« des Autors sprach oder wie sie sich herausredeten mit der Behauptung, Dostojewski habe den Kampf der Ideen seiner Zeit darstellen wollen, wobei es jedoch, wie bei den Trauminterpreten, offenbleibt, warum er, um Gedanken zu äußern, eine so unverständliche und befremdliche Form wählte.

Der Schriftsteller ist niemals er selber, weder im ersten Wurf, noch in dem, was die Kritik aus ihm macht. Er ist Mime, er hat die Gegenstände seines Schreibens nicht sich gegenüber, sondern er mimt sie, er verwandelt sich augenblicklich in das, was er schreibt.

Die Abwesenheit der identischen Person ist das Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Wachtraum und dem nächtlichen Traum, aber auch zwischen einer Pseudoliteratur der geronnenen Funktionen und der Literatur der Subjektivität. Der Begriff der Subjektivität wird hier und im folgenden gebraucht in einem Sinne, der mit den mehr oder weniger beliebigen, mehr oder weniger austauschbaren privaten Inhalten eines Subjekts nichts zu tun hat. Die ästhetische Subjektivität drückt keineswegs subjektive Inhalte aus – dies ist der Irrtum einer jeden Inhaltsästhetik –, sondern sie drückt die ganze Welt aus in einer Form, die einstmals die einzige Form des Denkens war und die diesseits der heutigen Denkform, sozusagen als lebende Materie des Denkens immer noch existiert. Im einen Fall, im Falle des Tagtraums, der den Formen des diskursiven Denkens näher ist und dem wiederum die Literatur der geronnenen Funktionen entspricht, bleibt die Ichperson intakt. Sie steht immer im Mittelpunkt der Träumerei, alles bewegt sich um sie, denn das genormte, identische Ich sieht alles aus der Zentralperspektive. Das Ich spielt die Hauptrolle. Das Ich, das sich hier spreizt, ist die Person, die die anderen sehen. In der Tagträumerei wird die Sozialfassade nicht demontiert, sondern lediglich verschönert. Der Angestellte wird vom Chef eingeladen, die Tochter lächelt ihm zu, immer nur ihm, und die Träumerei endet wie im Märchen mit sozialem Aufstieg und Verlobung. Im nächtlichen Traum und in der Literatur der Subjektivität fällt die Sozialfassade weg. Sie können daher niemals Abbild, gar verschönerndes Abbild, Idealisierung der Fassade sein. Das Ich ist aufgelöst, und an seiner Stelle bewegt sich eine mimetische Vielheit. Es gibt nicht das eine Ich, sondern allen Personen, ja sogar den Dingen wird Subjektivität geliehen.

15 s. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München (Hanser) 1971, inbes. S. 12 ff.

Im Tagtraum wird die Einheit der Person nicht angetastet, sie bleibt intakt wie die Vernunftform, auf der sie beruht. Subjektivität wird erst in dem Augenblick frei, da das Subjekt die Herrschaft und Kontrolle über sich augenblicksweise verliert, in einem Akt, der zugleich als ein unabhängiges Geschehen erfahren wird: im Ausdrucksakt. Das geronnene Ich spiegelt sich in der Welt, die Subjektivität versetzt sich in sich hinein. Die mimetische Substanz in uns vermag nicht nur in alle Sozialcharaktere einzufließen, sie kann auch die Nacht mimen und das Meer. Der Tagträumende ist bei sich, der nächtlich Träumende ist wie der Wahnsinnige und der Mime außer sich, er drückt aus, was er nicht ist und bleibt dann selber erschöpft, als leere Hülle zurück. Über zweitausend Jahre nach Platon wirft die Philosophie die Rüstung des Wehrmanns, die Platon ihr hatte anlegen wollen, wieder ab und beweist, daß die mimetische Struktur intakt geblieben ist. Während Platon das mimetische Vermögen mit einem Tabu belegte, während er aufs strengste verbot, daß wiehernde Pferde nachgeahmt würden oder brüllende Stiere oder auch »rasche Flüsse und brausende Meere und Donner und alles dergleichen«, schafft Diderot in *Rameaus Neffe* eine Gestalt, die souverän das Tabu überschreitet und mitten im Zeitalter der Aufklärung eine rasende Pantomime des Nichtseins aufführt: »Was begann er nicht alles! Er weinte, er lachte, er seufzte, blickte zärtlich, ruhig oder wütend. Es war eine Frau, die in Schmerz versinkt, ein Unglücklicher, seiner ganzen Verzweiflung hingegeben, ein Tempel, der sich erhebt, Vögel, die beim Untergang der Sonne sich im Schweigen verlieren. Bald Wasser, die an einem einsamen und kühlen Orte rieseln oder als Gießbäche von Bergen herabstürzen, ein Gewitter, ein Sturm, die Klage der Umkommenden, vermischt mit dem Gezisch der Winde, dem Lärm des Donners. Es war die Nacht mit ihren Finsternissen, es war der Schatten und das Schweigen: denn selbst das Schweigen bezeichnet sich durch Töne. Er war ganz außer sich. Erschöpft von Anstrengung wie ein Mann, der aus einem tiefen Schlaf oder aus einer langen Zerstreuung hervortritt, bleibt er unbeweglich, stumpf, erstaunt.«[16]

Das mimetische Denken, das sich im Traum und in der Kunst Ausdruck verschafft, das aber, wie das Beispiel Diderots beweist, auch im neuzeitlichen Denken siegreich wieder hervorbricht, ist ein archaisches Denken, das jedoch als fundamentale Ungleichzeitigkeit mit jeder Epoche koexistiert. Sogar noch die moderne Großstadt mit ihrem Überhang an Schriftzeichen, Worten, Apparaten, muß es sich gefallen lassen, daß die mimetische Substanz sie darstellt, zischend, brausend, als Ungetüm brüllend und so in ein mythisches Wesen verwandelt.

Wie in einem Schmelztiegel werden im Ausdrucksakt alle Bestimmt-

16 zit. nach der Übersetzung von Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. E. Beutler, Zürich/Stuttgart 1950–64, Bd. XV, S. 1001/1002

heiten aufgehoben. Etwas, was substanziell schien, wird in einen Schwebezustand versetzt. Alles, auch die normalerweise durch Arbeit zugängliche Normalwelt, wird für die ästhetische Subjektivität zum Gegenstand der Unmittelbarkeit und des Spiels. Sie entwickelt so etwas wie ein sakrales Verhältnis zum Nichtsakralen. Sie entwirklicht die Dinge, um sich selber an ihre Stelle zu setzen. Sie stellt nicht die Ereignisse selber dar, sondern ihre Auswirkungen, die Schatten, die sie ins Innere werfen und die auf einmal anfangen, sich wie von selbst zu bewegen. Im Ausdrucksakt wird eine Energie freigesetzt, die in der Welt der geronnenen Sozialfunktionen gebunden war. Und vielleicht läßt der Hiatus von Traum und Wachen, Literatur und Gesellschaft sich näher so bestimmen, daß das Soziale in zwei verschiedenen Aggregatzuständen existiert: einmal als Subjektivität, als unteilbare, flüssige Substanz, die in alle Rollen, in alle Zustände zu fließen vermag, und zum anderen als arbeitsteilige Produktion von geronnenen Dingen. Der eine Zustand ist der des Handelns, der andere der des Nichthandelns, ein Zustand, der jedoch keineswegs mit Untätigkeit gleichgesetzt werden kann. Es ist der Zustand einer unsichtbaren Bewegtheit, einer Tätigkeit, die als Geschehen erfahren wird, einer imaginären, rein inneren Bewegung. Der Handelnde kann, solange und soweit er in die Welt des Handelns engagiert ist, keine Distanz zu seiner eigenen arbeitsteiligen Tätigkeit haben. Er ist, wie Platon es ausgedrückt hätte, wesenhaft Ruderer oder Schmied oder Tischler oder Wehrmann. Erst der Eintritt in die Welt des Nichthandelns ermöglicht ihm Distanz, aber eine andere als die, die Platon meinte: nicht affektive Neutralität, sondern ästhetische Distanz, wie sie unabdingliche Voraussetzung des weißglühenden Ausdrucksaktes ist. Der Ausdrucksakt ist nicht stereotype Ausübung einer bestimmten Tätigkeit, sei sie nun, wie im archaisierenden Beispiel, handwerklich oder industriell, sondern mimetische Darstellung *aller* Tätigkeiten. Der Handelnde ist in unseren komplizierten Gesellschaften immer nur winziger Teil eines Gesamtprozesses, er wird auf eine Spezialisierung festgelegt, diese Spezialtätigkeit kann und soll er verrichten. Der Nichthandelnde hingegen, der in rein innerer Bewegung Begriffene, transzendiert diese Einseitigkeit der Welt der geronnenen Dinge und Funktionen, insofern hier der Einzelne das Ganze denken, alle Rollen spielen, sich in alles hineinversetzen kann. Dank der mimetischen Grundstruktur kann der Mensch, der in der Welt des Handelns nur ein Teil ist, das Ganze sein, allerdings um den Preis, daß er momentan die Herrschaft über sich selber verliert, um den Preis seiner Unwirklichkeit. Wirklich nämlich im vollen Sinne der homogenen Gesellschaft ist nur die zurechnungsfähige, verantwortliche Person mit ihren unverkennbaren Merkmalen, wie sie den Anderen als wiederholbar und identisch erscheint. Wesentliches Merkmal der identischen Sozialperson ist der Name. Und doch geht niemand in der durch den

Namen fixierten sozialen Rolle völlig auf. Die Sozialisation überbrückt nur schlecht das dramatische Auseinanderklaffen von Individuum und Gesellschaft. Jeder Mensch ist beides, er ist der Name, den die anderen nennen, und zugleich auch namenlose, kreatürliche Substanz.

In jedem Einzelnen muß die gesamte Gesellschaft mitsamt ihren Regeln präsent sein, damit sie funktionieren kann, da aber jedes Individuum doppelt ist, da es an zwei Zuständen partizipiert, da es eine Dimension mehr hat als die flächige Gesellschaft, bleibt es der ewige Unsicherheitsfaktor. Stabile Gewohnheiten sollen dies kompensieren; und für den Ernstfall hat man eben das zurechnungsfähige Subjekt geschaffen als Bollwerk gegen die fundamentale Unsicherheit.

Im Zustand des Nichthandelns wird die Gesellschaft dargestellt, aber immer zugleich auch parodiert. Die Subjektivität muß sich aus den geronnenen Funktionen zurücknehmen, sie muß die Welt in sich verschwinden machen, sie muß immer aufs neue das Nichts produzieren. Weil kein Raum mehr für sie da ist, muß sie in einem Prozeß der Detailvernichtung die geronnene Welt Stück für Stück negieren: unendliche Negation, denn die eben noch negierten Dinge sind sogleich wieder überdeutlich da. Die Welt wird ironisch noch einmal zitiert, aber so, daß durch den Kontakt der Worte mit der Subjektivität ein Nebel entsteht, der sich verdichtet und in dem alles Festumrissene sich auflöst. Was in dem anderen Aggregatzustand innen war, existiert jetzt draußen in einem unendlichen Raum. Die namenlose Substanz schüttelt die aufgedrängten Formen ab und kehrt in ihre Formlosigkeit zurück. Sie muß die Bestimmungen, die ihr wie Fesseln angelegt wurden, wieder auflösen.

V

Warum träumen wir überhaupt? Gibt es vielleicht noch jemanden hinter mir, der mir etwas mitteilen möchte, oder bin ich es selbst, der da etwas mitteilt, aber wem? Den Anderen? Dann wäre der Traum der absurdeste aller Wege, denn er ist etwas, was nur mir erscheint, den anderen hingegen nicht.

Mir? Aber das wäre ja ein Widersinn, denn was ich mir mitzuteilen habe, müßte ich doch längst wissen.

Sowohl die Produktion wie die Rezeption von Literatur sind heute Situationen, deren Intimität sich der des Traumes anähnelt. Während es Zeiten gab, in denen die poetische Sprache gesungen, laut vorgetragen werden konnte, ist Literatur heute an eine nicht öffentliche Situation gebunden, an die schweigende Situation des Schreibens und an ein stummes, allenfalls leise gemurmeltes Lesen. Laut werden kann nur noch jene angelernte sekundäre, von Beamten und Journalisten univer-

salisierte Sprache: die Prosa. Die Deutungswut der Interpreten rührt nicht zuletzt daher, daß uns die angelernte sekundäre Sprache inzwischen viel näher ist als die Muttersprache Poesie. Statt zu fragen, wie es eigentlich zum Siegeszug der Verwaltungssprache hat kommen können, ist es heute immer nur die Poesie, die sich rechtfertigen, die ihr Warum erklären soll. Die Poesie ist uns so fremd geworden wie die Nacktheit des eigenen Körpers.

Literatur, sowohl der Akt des Schreibens, wie auch der Akt des Lesens, findet nur noch als eine stumme, ins Leere hinein gestikulierende Kommunikation statt, eine Kommunikation allerdings, die gerade in dieser äußersten Entfremdung wieder zur intimen geworden ist, dank der wunderbaren, tröstlichen Erfindung der Schrift und ihres Pendants, des tonlos meditativen Lesens.

Georges Bataille hat den modernen Akt des Lesens am Beispiel der erotischen Literatur verdeutlicht. Ganz von fern hören wir noch zuweilen ein unverständliches Gemurmel in uns, und nur, wenn ein Text, den wir lesen, dies kaum Gehörte, Unverständliche ausspricht, kann es sein, daß eine ungeheure Aufregung uns packt, so als hätte jemand uns an einer fast schon fühllos gewordenen, fast schon vergessenen Stelle berührt. Schon dem Nebenmenschen ist diese Aufregung nur schwer nachvollziehbar. Literatur ist immer noch Kommunikation, aber Kommunikation des Verstummens.

Auch die moderne Literatur bleibt Mitteilung, allerdings ordnet sie sich der Welt des Handelns nicht mehr unter. Die Literatur der Moderne ist radikaler als die engagierte Literatur.[17] Während die engagierte Literatur einzelne Mißstände anklagt und zum Handeln aufruft, um sie zu beseitigen, stellt die Literatur der Moderne die Grundlagen in Frage, auf denen diese Gesellschaft beruht. Die radikale Moderne hat den Sinn für die fundamentale Nichtübereinstimmung von gesellschaftlichem Auftrag und künstlerischer Ausführung geschärft. Sie hat mit der repräsentativen Funktion, dem Abbilden der Sozialfassade, gebrochen, mit dem Abbilden desjenigen, was ohnehin wahrgenommen wird, was ohnehin von den Menschen füreinander inszeniert wird. Was sie mitteilt, ist etwas Anderes, Paradoxes. Sie ist Mitteilung dessen, was die Menschen, um ihr Gesicht zu wahren, voreinander verbergen. Sie ist Mitteilung des Nichtmitteilbaren, des von aller Mitteilung Abgeschnittenen. Die poetische Sprache ist aus dem Gebet entstanden. Sie war Anrede eines außermenschlichen Wesens, eines Tiers, eines Geistes, einer Gottheit. Und so ist auch heute noch der Adressat von Literatur kein »Partner« im Sinne der definierbaren zwischenmenschlichen Kom-

17 »Die Kunst unterwarf sich von neuem, diesmal einer Art Über-Idee, einer Idee, die die Macht haben sollte, alle anderen Ideen aufzuheben. Sie fiel damit hinter die Kunst der Moderne zurück«; Rita Bischof, *Emanzipierte oder autonome Kunst,* Zum Werk von Frida Kahlo (unveröffentlichtes Manuskript)

munikation. Literatur ist Mitteilung ohne einen bestimmten Adressaten, denn das bestimmte, auf Reizworte und Befehle dressierte Individuum löst sich in ihr gerade auf. Adressat ist vielmehr ein Unbestimmtes in uns, das sprachlos ist und daher gerade die unbrauchbar gemachten poetischen Worte besser versteht als die prosaischen. Dem kumulativen Modell setzt die Literatur ihr Abrißmodell, ihre heilsame Verwüstung entgegen. Die moderne Literatur steht in einem ständigen Konkurrenzverhältnis zu den Worten der Gesellschaft, denn sie drückt etwas Brodelndes unterhalb ihrer aus: die permanente Opposition des vitalen Seins.

Es gibt Inhalte, es gibt einen immer wachsenden Bereich von Phänomenen, die auf die von der Gesellschaft vorgeschriebene Weise, in der Form der Nachricht oder des Diskurses, nicht mitteilbar, die daher auf nicht-diskursiven Ausdruck angewiesen sind. Wie immer fremd dem homogenen, auf prosaische Mitteilung trainierten Bewußtsein die Ausdrucksweisen der Moderne sein mögen, es gibt im Innern eines jeden Menschen dies elementare Bedürfnis nach Ausdruck. Je mehr sie das aus der Gesellschaft und auch aus der Mitteilung Ausgeschlossene artikuliert, desto weniger ist die Literatur mit irgendeiner denkbaren direkten Öffentlichkeit noch vereinbar, wie es das bürgerliche Publikum in Theatern, in Vortrags- oder Konzertsälen war. Zumindest aber muß eine solche Öffentlichkeit eine vergröbernde, der eigentlichen Funktion dieser Literatur abträgliche Wirkung haben. Dank der Erfindung der Schrift können wir mit den Augen Stimmen hören, Stimmen der Lebenden und der Toten. Die äußerste Entfremdung ist zugleich eine Chance, die Chance, zu schreiben und in der Intimität des Lesens zu hören, was niemand zu sagen wagte.

VI

Eine Theorie des ästhetischen Phänomens, welche ihren Begriff nicht von der Institution Kunst, sondern vom Traum her gewinnt, muß nun auch die spezifische Differenz der Kunst anderswoher gewinnen. Sie beginnt mit der Differenz des poetischen und prosaischen Zustands. Was den nächtlichen Traum vom Tagtraum und erst recht von den diskursiven Formen des Sprechens und Denkens unterscheidet und was ihn zugleich als elementares ästhetisches Phänomen kennzeichnet, ist eine charakteristische *Verschiebung der Perspektive und des psychischen Akzentes*. Schlaf und Traum stellen Identität und Kontinuität der moralischen Person in Frage. Sie sind so etwas wie eine Gegenmacht gegen die Macht der Gesellschaft. »Der Schlaf«, sagt Freud, »ist ein Akt der Beugung des normalen (!) psychischen Vorgangs.« Immer neue

Methoden werden erfunden, um den Schlaf zu verkürzen, um ihn, wenn man ihn leider nicht völlig ausschalten kann, zumindest im Sinne der jeweiligen Tagesziele zu nutzen. Sie würden den Schlaf morden, wenn es in ihrer Macht stünde.

Während die Perspektive der wachen Person tendenziell immer die Zentralperspektive ist, das heißt die Perspektive eines Wesens, das sich im Unterschied zu allen anderen Lebewesen aus eigener Kraft aufgerichtet hat und nun erhobenen Hauptes die Welt überblickt, ist die nächtliche Perspektive dezentral. Gerade dies, daß der nächtliche Traum nicht im Sitzen, auch nicht im Stehen, sondern im Zustand der völligen Entspannung und Passivität, in horizontaler Lage, stattfindet, hat zu seiner Ächtung im Zeitalter der Arbeit beigetragen. Die nächtliche Perspektive ist eine Perspektive von unten, aus einer Lage heraus, die jenes stolze Sich-Aufrichten, Sich-der-ganzen-Welt-Entgegenstemmen wieder zurücknimmt. In seinem Übereifer, die Werthierarchie des Wachens auch im Traume aufrechtzuerhalten (durch die Deutung, welche die Verschiebung des psychischen Akzents wieder rückgängig macht), vergißt Freud Fragen zu stellen, die sich eigentlich angesichts der seltsamen nächtlichen Verschiebung der Perspektive aufdrängen. Wertet vielleicht der Traum die gleichen Dinge anders als das Wachbewußtsein? Oder wertet er am Ende gar nicht, kennt er vielleicht gar keine Hierarchie und somit auch nicht den Unterschied zwischen wesentlich und unwesentlich, den Freud in diesem Zusammenhang einführt? Denkt er vielleicht parataktisch statt hierarchisch? Alles Fragen, die nur aufgrund der Überschätzung der moralischen Person nicht gestellt werden, die jedoch die ästhetische Betrachtungsweise des Traumes nicht außer acht lassen kann. Daß der ästhetische Teil der Person von den obligaten Gefühlen und Wertungen des Tages nicht abhängig, daß der Traum in Situationen, da bei Tage Gefühle erwartet werden, fühllos ist, daß er sich um die hochwichtigen Fragen, die uns bei Tage beschäftigen, einfach nicht kümmert, während andere scheinbar nebensächliche Dinge ihn heftig erregen, daß mit einem Wort die wachende und die träumende Person nicht identisch sind, ist für diejenigen, die die Person aufs moralische Subjekt reduzieren wollen, das stete Ärgernis von Schlaf und Traum. Der Träumer scheint mit der Tageswirklichkeit zu spielen. Er entwirklicht sie, verwandelt sie in eine Kulisse.

Durch jene seltsame Umwertung der Werte, durch die Verschiebung des psychischen Akzents und durch die Ablösung des Gefühls von den Gegenständen, an denen es bei Tage haftet, hindert der Traum uns daran, je im Tage heimisch zu werden. Er schafft die für den ästhetischen Blick auf die Welt unerläßliche Distanz und dient so als Voraussetzung für den fundamentalen Akt der Entwirklichung, der die Welt in ein Schauspiel verwandelt. Der Traum hindert uns daran, in der

jeweiligen Epoche, in der wir leben, je ganz Wurzeln zu schlagen, er heftet seinen unbedingt verschiedenen Blick auf uns, auf die Welt.

Es gibt nun, bei aller Verwandtschaft, einen radikalen Unterschied zwischen dem Traum und der Kunst. Der Traum läuft bei der überwiegenden Mehrzahl der Menschen unbewußt ab. Er ist das, was sie von sich abgespalten, verdrängt haben. Der Künstler ist sich hingegen dessen, was die anderen nicht wissen wollen, bewußt. Er entwickelt ein anderes, *poetisches Bewußtsein,* ein Bewußtsein, das nicht, wie das prosaische, den Traum ausschließt, sondern das mit Hilfe der Traumform das Abgespaltene zu reintegrieren vermag. Das poetische Bewußtsein ist ein Bewußtsein von dem, was aus dem homogenen Bewußtsein und aus der homogenen Gesellschaft ausgeschlossen ist, weil es in das Bild, das die Gesellschaft von sich selber hat, nicht hineinpaßt. Was alle bewußtlos tun, hebt der Künstler ins Bewußtsein. Das Unbewußte hat eine gesellschaftliche Dimension. Es ist etwas durch Ausschluß Produziertes, Gewordenes und also Veränderliches. In der Kunst wird die Gesellschaft sich ihrer unbewußten Voraussetzungen bewußt. Das poetische Bewußtsein ist ein Bewußtsein von dem, was für flüchtig, zufällig, imaginär, unwiederholbar und einmalig gilt. Der Künstler entwickelt immer neue Techniken, sich das nie Gehörte zu merken, das Unwillkürliche zu wiederholen. Als Schriftsteller arbeitet er mit ständig sich verschiebenden Wortgrenzen. Das Wort ist nacheinander bloßes Vehikel, Metapher und etwas Dunkles, was auf sich allein die Aufmerksamkeit zieht. Identität gibt es immer nur für das prosaische Bewußtsein. Das poetische Bewußtsein hingegen kennt nur Erscheinungsverhalte, Eigenschaften ohne etwas Substanzielles, dem sie als ihre Träger zugehörten. Die Eigenschaften selber sind eine Gesamtmasse, an der etwas Anderes, Eigenschaftsloses sich artikulieren kann. Das poetische Bewußtsein interessiert sich nicht für Dinge, sondern für die Wirkung der Dinge. Alles Wirkende aber ist zugleich wirklich, wenn es auch in der Außenwelt keine Spuren hinterläßt. Ja, man könnte sagen, daß der Künstler eben dem, was in der Außenwelt keine Spuren hinterlassen hat, Ausdruck verschafft. Die Kunst ist der fiktive Ort, der Nichtort, an dem alle Orte gemimt werden können, sie ist eine fiktive Zeit, in der alle Epochen gleichzeitig sind. Alles, was in die Kunst eintritt, ist gegenwärtig, die Kunst ist der Ort der Vergegenwärtigung.

Das prosaische Bewußtsein ist eine Funktion der homogenen Gesellschaft, das poetische Bewußtsein ist eine Funktion des Traumes. Das prosaische Bewußtsein ist das Bewußtsein der moralischen, verantwortlichen Person. Das poetische Bewußtsein hingegen ist das Bewußtsein einer Sphäre, zu der die Moral keinen Zugang hat. Das Paradox ist, daß es eine archaische Kraft gibt, die das *Neue* produziert. Die Gesellschaft lehnt alles wirklich Neue ab. Sie wird jedoch mit dem Beunruhigenden fertig, indem sie es entweder in Mode oder in Tradition verwandelt. Was

fürs prosaische Bewußtsein als Widerspiegelung erscheint, ist fürs poetische Bewußtsein, das eine Dimension mehr hat, bloß eine Metapher. Die menschliche Sprache ist ihrem Ursprung nach metaphorisch, sie verwandelt die gesamte Natur in eine Kette von Metaphern.

Es gibt eine Kritik des poetischen Bewußtseins an der Welt, die aufhört, sobald es »mehr« sein möchte als ein ästhetisches Phänomen. Diese Grundtatsache verkennen alle, die der Kunst und dem Traum moralische Vorschriften machen, die sie zum Engagement oder, was das gleiche ist, zum Erwachen zwingen wollen. Ihre leise, aber unüberhörbare, subversive Kritik ist radikaler als die Kritik, die die moralische Person übt. Die moralische Person ist immer noch beherrschbar, nämlich abhängig von angedrillten Gefühlen, die ihr unbewußt bleiben, weil ihr prosaisches Bewußtsein sie nicht wahrnehmen kann. Der ästhetisch mündige Mensch wäre unbeherrschbar. Die kritische Funktion des ästhetischen Phänomens liegt darin, daß es, kraft der Verschiebung des psychischen Akzents, die Gefühlsverankerung der Gesellschaft in uns rückgängig macht, die sozusagen als ihr Pendant ständig idealisierende Vorstellungen in den Köpfen der Menschen produziert.

Gefühle, die die Normalmenschen einfach haben, durch die sie sich unbewußt steuern lassen, sind für den ästhetisch Mündigen, den Künstler, bloßer Stoff. In ihrer Nuanciertheit, die er studiert, sind sie ihm eine Skala von Tönen, die er virtuos handhabt. In ihm steht die Welt Kopf, weil er Luftwurzeln hat, weil das poetische Bewußtsein die Gefühle determiniert, statt, wie das prosaische Bewußtsein, von ihnen determiniert zu werden. Gerade am Punkte des Gefühls, das die Normalmenschen, ohne daß sie es merkten, im Gesamtmechanismus festhält, ist der ästhetisch Mündige unabhängig.

Für ihn sind Gefühle nicht etwas Bleiernes, was ihn an die Welt fesselt, sondern eine bewegliche Grundmasse, mit der er hantiert. Er zerschlägt die affektiven Schemata der Gesellschaft, die genormten Bilder und die geronnenen Gestalten. Wie man die Welt des Handelns nur als Nicht-Handelnder darstellen kann, so hat er die Macht des Ausdrucks nur um den Preis, daß er die Gefühle der Menschen nicht teilt, daß er anders fühlt als sie. Wie die Philosophie über das Denken nachdenkt, so hat er ein Gefühl für Gefühle, ein Gefühl sozusagen in zweiter Potenz. Am Punkte des Gefühls hebt er die Welt aus den Angeln, untergräbt er die Ordnungen der Gesellschaft. In der Verschiebung des psychischen Akzents liegt die Macht seiner gewaltlosen Gegenmacht.

VII

Je radikaler der Bruch zwischen Traum und Wachen ist, je weniger Ähnlichkeiten die Tageswelt mit der Traumwelt mehr hat, je abrupter das Wachleben mit seinem aus Gewohnheiten gebildeten »Rahmen«, in dem alle Dinge gehalten werden, an der Schwelle des Schlafes halt macht, desto mehr muß der Eindruck entstehen, daß jeder Mensch aus zwei Hälften besteht, aus zwei Wesen, die völlig verschiedene, einander widersprechende Wünsche und Bedürfnisse haben. Freud ist dieser fundamentalen Erkenntnis sehr nahe gekommen, wenn er sagte, daß wir zu unserer Überraschung im Traum des Erwachsenen das Kind mit seinen Impulsen weiterlebend finden. Nimmt man diese These in ihrer ganzen Radikalität ernst – Freud selber hat sie, fast als hätte ihre Neuheit ihn erschreckt, nachträglich wieder eingeschränkt[18], so hieße das, daß in jedem Augenblick zwei Personen und schattenhaft auch zwei Bewußtseine in einer Person existieren, zwei Personen, die gleichzeitig am Leben sind, die sich also beide zur aktuellen Welt verhalten, allerdings so, daß sie völlig verschiedenen und ungleichzeitigen Interessen und Wünschen nachhängen. Es hieße, daß der Traum ein Interesse an den jeweiligen Tagessorgen der Person nur simuliert, daß die Interessen der wachenden und der träumenden Person nicht identisch sind. Eine andere Person lebte in uns, die nicht hat entstehen können, die nicht wirklich ist, eine geisterhafte Person. Es gäbe also ein verborgenes, lebendes Subjekt jenseits der Tagesperson, die wir kennen und nennen, ein Subjekt, das sich ständig auf abweichende Weise zur Realität der Erwachsenen verhielte, das sich ständig in seine Realität einmischte. Das Älteste in uns wäre bis auf die Gegenwart rezent geblieben. Das Älteste ist eben die Traumform, eine lebende Form, die das Bedürfnis zeigt, sich in den Interstizien der anderen Welt zu manifestieren, eine archaische Form, die sich wechselnde historische Stoffe assimiliert. Diese archaische Form ist also keineswegs eine bloße Verkleidung, die Verkleidung eines prosaischen, aktuellen Tagesgedankens, noch ist umgekehrt das Jüngste, Rezente die bloße Hülle eines Vergangenen, Immergleichen. Das Älteste ist nichts in die Vergangenheit Eingesperrtes, Abgeschlossenes, sondern etwas in uns Weiterle-

18 »Bei einer anderen Reihe von Träumen wird man durch die Analyse belehrt, daß der Wunsch selbst, der den Traum erregt hat, als dessen Erfüllung der Traum sich darstellt, aus dem Kinderleben stammt, so daß man zu seiner Überraschung *im Traume das Kind mit seinen Impulsen weiterlebend findet*«, Freud, *Die Traumdeutung*, a. a. O, m S. 197. Freud sucht die von ihm selber erweckte beunruhigende Vorstellung von einem zweiten verborgenen Subjekt jenseits der Tagesperson zu bannen dadurch, daß er gleich wieder das Erlebende in ein Erlebtes verwandelt. Fast jeder Traum, so heißt es jetzt, lasse sich mit einem *Erlebnis* aus der Kindheit zusammenbringen. Damit verliert das Kind seine beunruhigende Gegenwart, aus einem Subjekt wird es zum Objekt, zu einer Erfahrung, die der Erwachsene *hat*, nicht mehr das geisterhafte Wesen, das er zugleich auch *ist*.

bendes, das nach Vergegenwärtigung drängt. Während die Tagesperson gelernt hat, daß die menschliche Lebenszeit, an der sie parasitär teilhat, sich in ihrer Konkretheit, in der Vielheit der Zustände und Leidenschaften, in der Raserei des Schmerzes oder der Verliebtheit nicht manifestieren darf, weil sie Wert hat nur, insofern sie sich in affektiv neutrale Arbeitszeit ummünzen läßt, drängt das andere, nächtliche Ich auf Partizipation und selige Verwandlung. Es besteht darauf, was bei Tage nur der Künstler tut, daß Vorstellungen mehr sein dürfen als bloße Vorstellungen, daß sie Realitätscharakter annehmen wollen. Vorstellungen verwandeln sich in imaginäre Gestalten, sie haben etwas Halluzinatorisches, eine Art zweiter Wirklichkeit. Das Schizophrene der Situation liegt aber darin, daß dasjenige Ich, welches unsichtbar ist, gerade auf sinnliche Intensität und Vergegenwärtigung drängt, während der sichtbare Teil der Person sich einem anorganischen Ding anähnelt, so sehr ist er genötigt, alle Lebendigkeit zurückzunehmen.

Wir rühren hier an eines der Probleme, die nicht nur in der Traumtheorie, sondern zugleich auch in der modernen Literatur gestellt worden sind und die das betreffen, was man das Eigenleben der inneren Form eines Kunstwerkes nennen kann. Baudelaire behandelt die Frage in Überlegungen über das »Kind als Genie«, die er in den »künstlichen Paradiesen« anstellt: »Ein noch so geringer Kummer, eine noch so kleine Freude des Kindes, sie werden durch eine ausgesucht feine Sensibilität gesteigert, später im erwachsenen Menschen, selbst ohne sein Wissen, der Ausgangspunkt eines Kunstwerks. Schließlich – um mich bündiger zu fassen –: Wäre es nicht ein Leichtes, durch eine philosophische Vergleichung der Werke eines gereiften Künstlers mit dem Kindheits-Zustande seiner Seele zu erweisen, daß das Genie nur das klar formulierte Kind ist, jetzt, um sich auszudrücken, mit mannbaren kraftvollen Organen ausgerüstet?«[19]

Bei Proust wird dann das Problem noch einmal ganz grundsätzlich gestellt, ja es wird geradezu zur Obsession. Die Frage nach der Zeit wird zur Frage nach der zeitlosen vitalen Substanz in uns, einer Substanz, die nicht bloß mit der ganzen Intensität der kindlichen Sensibilität im Erwachsenen fortlebt, sondern die auch umgekehrt, in frühester Kindheit, den Erwachsenen vorwegnimmt, regressiv und projektiv in einem. Die in den Tag eingesperrte Person ist ein Gewohnheitstier. Sie arbeitet nach den Vorschlägen eines Syntheseteams, das den jeweiligen Stand der Normalität, das jeweilige Muster der kollektiven Durchschnittswerte festlegt. Diese aus Gewohnheiten gebildete zweite Natur verdeckt uns nach Prousts Auffassung die Grausamkeit und den Zauber der ersten, jenes Drama des individuellen Lebens, seinen Beginn wie sein Ende, das irgendwo in uns permanent gespielt wird. Das Problem des

19 Charles Baudelaire, *Die künstlichen Paradiese*, übersetzt von Max Bruns, Gesammelte Schriften, Dreieich 1981 (Abi Melzer Verlag), Bd. II, S. 201/02

Künstlers ist ein völlig anderes als das Problem der Seelenärzte. Während der Arzt, so auch Freud, nur die eine Sorge hat, wie die Gefahren, die von der ersten Wirklichkeit, der vitalen Substanz, für die Stabilität der Gewohnheiten ausgehen, gebannt werden können, ist umgekehrt Prousts Problem, überhaupt noch an das vitale Sein und seine ganz andere, dramatische Existenzweise heranzukommen. Proust beschreibt, wie die bewußte Person, die er war, an der ersehnten Aufgabe, schreiben zu können, fast verzweifelte, weil alles, was sich dem verfügbaren Gedächtnis präsentierte, mit dem Fluch der Gewohnheit und der Unfruchtbarkeit der Langeweile behaftet schien, bis unverhofft und ohne sein Zutun auf einmal, kraft der nichtrationalen Sinne des Schmeckens oder des Fühlens, die Haut der zweiten Wirklichkeit zerriß. Sein Buch, das er noch nicht begonnen hatte, sah er auf einmal auf dem Grund des Seins in Hieroglyphenschrift in sich ruhen. Es sind dies Augenblicke, in denen wir uns, Proust zufolge, an das erinnern, was in jenem unerreichbaren letzten Verlies unseres Seins aufgestapelt wurde, zu dem die Gewohnheit keinen Schlüssel hat. In diesem Verlies ist das Beste unserer vielen Selbste gelagert, das sich heimlich, schmerzhaft und geduldig unter der Nase unserer Vulgarität angesammelt hat, »die feine Essenz einer schwebenden Göttlichkeit«. Die in den Tag, in jeden Tag, eingesperrte Person ist zugleich eine auf den kleinsten Raum reduzierte Person.

Dasjenige an meiner subjektiven Erfahrung, was auch den Anderen wahrnehmbar ist, ist ein im Raum sich bewegender Körper; was sie jedoch nicht sehen, aber aus eigener Erfahrung wissen, also hinzufügen müssen, ist, daß der Andere, wie sie selbst, eine zeitliche Dimension hat. Als im Raum sich manifestierendes Wesen ist jeder ein Individuum und als solches von allen anderen, individuierten Lebewesen getrennt. Das Paradoxe der Doppelheit jedes Menschen liegt darin, daß er gerade um das Einssein, die Aufhebung der Schranken seiner Individuation zu erfahren, für sich sein muß, am krassesten erfahrbar in Schlaf und Traum, daß er aber immer da, wo er mit anderen, im Kollektiv, räumlich beisammen ist, die bittere Erfahrung machen muß, von ihnen getrennt, eingeschlossen zu sein. Hinsichtlich seiner Ausdehnung in der Zeit hingegen ist jeder eine labile, sich dehnende und wieder schrumpfende Substanz, die überall in allen Lebewesen die gleiche ist. Diese nur in der Subjektivität erfahrbare traumhafte Substanz ermöglicht das mimetische Denken. Von der Zeitdimension her gesehen, ist ein Wesen Viele, und seine äußere Form ist nicht konstant, denn diese Substanz ermöglicht es ihm, sich in alle lebenden Wesen hineinzuversetzen, und sogar noch das Unbelebte zu beleben. Das universelle Phänomen, daß ein und dasselbe Lebewesen bald klein, bald verpuppt, bald groß sein kann, daß es eine Zeit gibt, in der es als dieses bestimmte Wesen noch nicht existierte und eine andere Zeit geben wird, da es nicht mehr existiert,

erscheint im Akt des Ausdrucks als das Prinzip der Metamorphose. Die mimetische Struktur erlaubt es, nicht nur das starre Sein, sondern das Werden auszudrücken. Mein Körper wächst, er altert langsam, er unterliegt dem Rhythmus der lebenden Körperwelt, aber ein Teil von ihm kann mimetisch in einer Sekunde alle Stadien seines Lebens durchlaufen, ein Teil von mir – eben meine Subjektivität – hat den Rhythmus der lebenden Körperwelt abgeworfen, ein Teil von mir unterliegt den äußeren Formen nicht. Es ist eben der Teil, der die allerverschiedensten Rhythmen und Formen schaffen kann, Gestalten, die bis an die Decke, ja bis an die Wolken reichen und sich ständig verändern.

Aufschlußreich für solche, aus der Erfahrung der unwillkürlichen Erinnerung gewonnenen Erkenntnisse sind die Schlußworte Prousts in der *Wiedergefundenen Zeit:*

»Wenigstens würde ich, wenn mir noch Kraft genug bliebe, um mein Werk zu vollenden, in ihm die Menschen (und wenn sie daraufhin auch wahren Monstren glichen) als Wesen beschreiben, die – da sie ja wie Riesen, in die Tiefe der Jahre getaucht, ganz weit auseinanderliegende Epochen gleichzeitig streifen, zwischen die unendlich viele Tage geschoben sind – neben dem beschränkten Anteil, der ihnen im Raum ausgespart ist, einen unermeßlich ausgedehnten Platz einnehmen in der ZEIT.«[20]

VIII

Ich habe das Buch nicht in der Art eines wissenschaftlichen Diskurses, im logischen Nacheinander konzipiert, aber auch nicht als ein »Ganzes« entworfen. Eher gehorchen die Teile, ohne daß ich dies geplant hätte, dem Prinzip der Reihung, des zwanglosen Nebeneinander, dem, wie ich nachzuweisen versuche, der Traum selber folgt. Und so ist eigentlich die Reihenfolge beliebig. Der Leser kann, aber muß nicht, mit dem ersten Kapitel beginnen. Eigentlich ist jedes Kapitel das erste, vor allem das letzte, das zuerst geschrieben wurde und das, in vielleicht befremdlichem Wechsel zwischen traumartiger und »objektiver« Schreibweise, das Wurzelwerk einer Theorie neben dieser Theorie selber enthält.

Ich wollte eine Dimension nachzeichnen, die so radikal verdrängt worden ist, daß sie nicht einmal mehr einen Namen hat, die jedoch, dank des Traumes und der Kunst immer noch schattenhaft sichtbar ist. Diese Dimension ist nichts Jenseitiges, Außerzeitliches, sondern sie ist

20 Marcel Proust, *Die wiedergefundene Zeit,* deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt (Suhrkamp) *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit,* Bd. III, S. 4195 (mit einer leichten Korrektur d. V.)

gerade die Dimension der einzig wirklichen individuellen Zeit, die aus der körperlosen Gesellschaft ausgeschlossen ist. Wer den Blick für diese imaginäre Dimension schärfen, wer sie beschreiben will, steht vor einem Dilemma: Soll er versuchen, den wissenschaftlich faßbaren Materialien der Geschichte entlang sich fortzubewegen, um gleichsam dadurch, daß er das Ausgesparte aufzeigt, indirekte Schlüsse auf seine halluzinatorische Gegenwart zu ziehen, oder soll er kühn, aus der anerkannten Wirklichkeit heraus sich mitten in die zu beweisende, zu beschreibende Dimension begeben und versuchen zu zeigen, wie die Welt von »dorther« aussieht?

Diese letztere Methode ist so zulässig wie die erste, meine ich, weil jeder einzelne an dieser Dimension partizipiert, weil er alltäglich mehrmals zwischen beiden Dimensionen hin- und herspringt. Nur ist es bisher nicht üblich gewesen, diese Brüche zuzugeben, sie öffentlich zu zeigen. Ich habe mich, auf die Gefahr hin, daß die Einlinigkeit dessen, was Wissenschaft heißt, verletzt wird, entschlossen, beide Vorgehensweisen, die indirekte und die subjektive zu kombinieren. Das Namenlose, dessen Struktur hier beschrieben werden soll, wird demnach beides sein, Formendes, also Subjekt, und Geformtes, also Objekt des Buches. Wissenschaftlich gesehen existiert sein Gegenstand nicht, denn es kann schlechterdings keine Wissenschaft von etwas nicht Wißbarem geben. Ich wollte die Geschichte des Imaginären, also die Geschichte von etwas aufzeichnen, was nie existiert, was sich nie zum Sein verfestigt hat. Bald galoppierend, bald in ruhigem Vor- und Zurückgang wollte ich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der Epochen, der Augenblicke wiedergeben, das Sein wollte ich aus der Perspektive des Nichtseins, die wache Welt aus der Perspektive der Nacht, das Handeln aus der Perspektive des Nichthandelns, die Geschichte aus der Perspektive des Traumes zeigen. Es ging mir um die Beschreibung einer negativ aktiven Kraft, die alles Seiende in das Innerste ihres Strudels hineinzieht. Was mir vorschwebte, waren Gestalten wie Orlando oder die Prinzessin von Cagran, personifizierte Substanzen, die nicht durch den Raum, sondern staunend durch die Jahrhunderte wandern. Sie dehnen sich, sie verwandeln sich unablässig und bleiben doch immer sich selber treu, vor allem aber verlieren sie nie ihre fundamentale Skepsis. Als das aus der Geschichte Ausgeschlossene wahren sie allen Epochen gegenüber eine gewisse Distanz, und gerade diese Zeitabgewandtheit macht sie fähig, die Fratzen der Geschichte zu enthüllen. Ruhelos wandern sie durch die Zeiten, denn, was sie erwarten, findet nicht statt.

Hannover, den 22.9.1982

I

Das doppelte Unbewußte

Die Theorie des Unbewußten, wie sie vor allem von Freud und seinen Anhängern geprägt wurde, ist zutiefst widersprüchlich. Nie wird ganz deutlich, ob es sich bei der Designation unbewußter Tendenzen um das Verdrängende oder um das Verdrängte, um das Zensierende oder um das Zensierte, um das Ausschließende oder um das Ausgeschlossene handelt. Diese Ungereimtheit hat etwas mit dem Gebiet zu tun, das Freud für die Wissenschaft entdeckte. Das Unbewußte selber ist dichotomisch. Es enthält die herrschende imperiale Instanz ebenso wie es dasjenige enthält, was sich gegen die Befehle dieser Instanz auflehnt. Will man eine praktische Unklarheit nicht durch theoretische Unklarheiten noch vermehren, so ist man genötigt, zwei antagonistische Strukturen im Unbewußten anzunehmen, deren eine die andere bekämpft, kontaminiert und überlagert hat.

Theoretiker verschiedener Provenienz, die nur einigt, daß sie versuchten, Freud an diesem Punkt weiterzudenken, sind übereinstimmend zu einer Theorie des *doppelten Unbewußten* gelangt. Der Freudschüler Otto Gross unterscheidet das unerkennbar gewordene Eigene vom aufgedrängten Fremden, er unterscheidet Protest und Moral im Unbewußten. Freud sei bei seinem Erschließungswerk auf halbem Wege, nämlich bei der die angeborenen Eigenwerte im Unbewußten überlagernden Schicht[1] stehengeblieben. Und Georges Bataille spricht vom Antagonismus der imperialen und der subversiven Struktur im Heterogenen.[2] Das *System Bewußtsein* ist nur ein Kompromiß. Das Ich als homogene Form entsteht allererst durch den Ausschluß dieses fundamentalen Widerspruchs, durch die Verdrängung der Gewalt und des Leidens gleichermaßen. Hinter dem Rücken der Menschen und außerhalb der homogenen Struktur findet ein ständiger Kleinkrieg zweier unbewußter Instanzen statt: der rebellischen oppositionellen Kräfte und der gegen diese Kräfte gerichteten Zensur und Gewalt übenden Instanz. Was der einen Instanz Wunsch ist, ist der anderen Befehl. Eben dies, daß der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Innen und Außen ins Innere des Subjekts verlegt wurde, war der Trick der bürgerlichen Gesellschaft. Freud rührt an dies Grundproblem theoretisch nicht, ja er neigt dazu, es durch begriffliche Unklarheiten zu verschleiern. Eine der merkwürdigen Mischbildungen

1 s. Otto Gross, *Vom Konflikt des Eigenen und des Fremden* (1914) in: Otto Gross, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe,* mit einem Textanhang von Franz Jung, herausgegeben und kommentiert von Kurt Kreiler, Frankfurt (Ed. Freitag, verlegt bei Robinson) 1980

2 Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus, Die Souveränität,* aus dem Französischen von Rita Bischof, Elisabeth Lenk, Xenia Rajewsky, herausgegeben von Elisabeth Lenk, Nachwort Rita Bischof, München (Matthes/Seitz) 1978

seines Denkens ist der Begriff einer »Widerstandszensur«[3]. Die rebellischen, oppositionellen Kräfte im Unbewußten werden einfach mit der Zensur übenden, gegen diese Kräfte gerichteten Instanz gleichgesetzt. Eine ähnliche Unklarheit entsteht, wenn Freud nicht allein die anarchischen Tendenzen einer Person, sondern auch die gegen diese Tendenzen gerichteten Strafreflexe unter die Kategorie des Wunsches faßt: »Auch Strafträume sind Wunscherfüllungen«, schreibt er, »aber nicht solche der Triebregungen, sondern der kritisierenden, zensurierenden und strafenden Instanz im Seelenleben.«[4] Freud entdeckt zwar, daß es nicht bloß ein zensiertes Unbewußtes gibt, daß in den Träumen nicht nur unser Eigenstes sich manifestiert, sondern daß im Unbewußten die Gesellschaft sich auf unsere Kosten *ihre* Wünsche erfüllt. Er entdeckt eine unbewußt gewordene Autoritätsinstanz, eine unbewußt gewordene Moral, aber er stellt sich nicht die Frage nach der Genealogie dieser Moral, er fragt nicht, wie denn diese Instanz ins Innere der Menschen hineingeraten sein kann. Was der strafenden Instanz und dem ihr gehorchenden Teil der Person als Wunscherfüllung erscheint, kann sehr

3 Ein nicht mit Freud vertrauter Beobachter könnte auf die Idee kommen, daß die vom Wachbewußtsein ausgeübte Zensur eine Anpassung des Ungleichen an das Gleiche, eine Homogenisierung der Traumgedanken, also auch des Traumes an Vorstellungen des Wachlebens, bewirke. Genau das Gegenteil ist nun aber, Freud zufolge, der Fall: primär und unbewußt sind diejenigen Gedanken, die der Analytiker herausfindet und die sich »an angebbarer Stelle in das seelische Treiben des Wachens einreihen lassen«. Das Fremde, Andere, Unverständliche am Traum hingegen ist etwas Sekundäres, eine Zutat »durch den Einfluß der Zensur, der endopsychischen Abwehr« (*Traumdeutung*, a. a. O., S. 314). Das Zurückführen der Traumentstellung auf die Zensur bezeichnet Freud als »den Kern« seiner Traumauffassung. Die Instanz, die an der scheinbaren Fremdheit des Traumes schuld ist, die die vernünftigen Traumgedanken eintrübt und entstellt, nennt Freud hier die »Zensur des Widerstandes« (314). Welch seltsames Bild. Müßte es nicht einen Widerstand gegen die Zensur geben? Sind hier nicht zwei Gedanken unzulässig ineinandergeschoben? Worum also handelt es sich: um den Widerstand, den der Traum dem Wachbewußtsein entgegensetzt oder um den Widerstand, den das Wachbewußtsein dem Traum entgegensetzt? Gehen wir für einen Augenblick ins soziale Leben, aus dem ja die Metaphern Zensur und Widerstand entnommen sind, so ist eine Widerstandsbewegung eine Bewegung, die einem autoritären Regime Widerstand leistet. Die Zensur hingegen ist etwas, was durch das autoritäre Regime gegen die Widerstandsbewegung ausgeübt wird, was wiederum die Widerstandsbewegung auf geschickte Weise umgehen muß. Zumindest ist eines klar (außer bei Freud, wo es eigentümlich verwischt wird): es üben in der Regel nicht diejenigen Zensur, die Widerstand leisten, sondern diejenigen, die den Widerstand brechen wollen!

4 S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932), Gesammelte Werke, Bd. XV, S. 28. Auch hier, was den Begriff des Wunsches betrifft, herrscht in der *Traumdeutung* noch eine bemerkenswerte Unklarheit. Die angeblich unbewußten Wünsche sehen Pflichten zum Verwechseln ähnlich. Es sind Wünsche der anderen, der Gesellschaft, die da erfüllt werden sollen: der eine will partout Professor werden, der andere will auf irgendeine langweilige und langwierige Weise die Kollegen im Beruf ausstechen. Frauen wollen verheiratet sein ohne Rücksicht auf die Person des Ehemanns, etc. Die Frage, die sich schon hier stellt, ist, warum diese ultrakonventionellen Wünsche, die ja genau das zum Inhalt haben, was die Gesellschaft von ihren Mitgliedern verlangt, vom Bewußtsein ferngehalten waren, warum sie allererst vom Analytiker zutage gefördert werden müssen.

wohl aus der Perspektive dessen, was Freud verächtlich die Triebregungen nennt, wie der grausame Befehl einer feindlichen Macht erfahren werden. Das Problem, warum eigentlich die Autoritätsinstanz unbewußt bleiben muß – ein Problem, das zweifellos den Rahmen der Individualpsychologie hätte sprengen müssen –, stellt sich Freud nicht. Es gibt zwei Strukturen im Unbewußten, deren eine, gesellschaftlich gesehen, zur Aktivität, Spontaneität, deren andere zur Passivität verhalten ist. Die Wissenschaft kann immer nur bis zur Analyse der Deformationen vordringen, die der passiven Struktur durch die aktive Struktur beigebracht werden. Die Schwierigkeit liegt darin, daß die Wissenschaft selber Teil der aktiven, urteilenden, immer auch verurteilenden Struktur ist, Teil eines Gesamtsystems, dem die leidende Materie in uns passiven Widerstand leistet. Es ist daher nicht die Wissenschaft, sondern die von den herrschenden Strukturen emanzipierte Poesie, die in der Moderne jene bis zur Unkenntlichkeit verstümmelte *andere Struktur* wiederentdeckt und in ihrer Eigenständigkeit rekonstruiert hat. Eine anarchische Kraft, die den Naturvölkern heilig war, kehrt wieder. Es ist dies die anarchische Struktur des Unbewußten, die nicht erzogen, sondern nur zerstört werden kann.

Der Schelm oder die anarchische Struktur des Unbewußten

Am Anfang war der Teufel; und der Teufel war die menschliche Subjektivität. Der Teufel ist der Vielgestaltige, der Magier, der alles Lebendige zu beschwören, nachzuahmen weiß. Er ist listig, aber zugleich auch ein dummer Tölpel, der seine Verwandtschaft mit dem Animalischen nicht verleugnen kann. Er hat Bocksfüße, Hörner und einen Tierschwanz. Aber waren nicht die Götter einst auch tierähnlich? Haben sie nicht vielleicht mit dem Tierähnlichen auch ihr Göttliches verloren? Und schimmert nicht durch die späteren Götter der animalische Ursprung immer wieder durch? Zeus, der über alle Erdgeister hoch erhabene Himmelsgott, zögert nicht, wenn es um die Befriedigung seiner Begierden geht, Tiergestalt anzunehmen. Und noch im *Alten Testament,* wo die Naturreligion, die Anbetung von Tiergeistern, heftig bekämpft wird, tauchen als »Engel« Wesen auf, die wie Drachen oder wie Sphinxe wirken. Im Imaginären ist eine klare Linie zwischen Tier und Mensch nicht zu ziehen. Und auch die Kulturhelden, die das göttliche Tier zum Ungeheuer erklärt und getötet haben, nahmen häufig, so lehren uns die alten Gesänge, selber wieder Tiergestalt an.

Der Prozeß der Entzauberung der Welt scheint vollendet. Der Mensch hat sich so radikal wie nie zuvor seiner Tierheit entledigt, er schämt sich ihrer. Er ist Subjekt einer weltumspannenden Praxis, die Tiere aber sind entgöttert. Es sind nunmehr Dinge, manipulierbare Nutzobjekte. Der Schauder bei der Tötung eines einzigen Tieres, aus dem vielleicht die Idee des Opfers geboren wurde, läßt sich nicht multiplizieren. Das Grauen eines mechanisierten Schlachthofs ist im Imaginären nicht mehr darstellbar, ebensowenig wie das Grauen von Ausschwitz oder eines mechanisierten Krieges. Aber die Tiergeister im Menschen rächen sich. In dem Moment, da die Menschen endgültig durch die Technik den Sieg über die Natur errungen zu haben glaubten, nahmen ihre Produkte wieder dämonische Tiergestalt an. Das Diesseits, das sich das Jenseits einverleibt hatte, explodierte und brachte lauter brüllende, schnaufende Monster hervor. Es sind dies unheilige Tiere, Ausgeburten einer entgötterten Vernunft, dämonische Karikaturen der einstigen Tiergottheiten.

Die Literatur und der Traum haben in der Moderne ins Bewußtsein gehoben, was die gesellschaftliche Vernunft, die längst zur Unvernunft geworden ist, verdrängt hat. Sie erinnern unablässig an eine Wahrheit, die das selbstherrliche Bewußtsein nicht wahrhaben will: daß wir nach wie vor kreatürliche Wesen sind, daß wir den Tieren und sogar den Pflanzen, wieviel mehr unseren menschlichen Vorfahren, näher sind als

den Geräten, die uns umzingeln. In der Moderne hat aus diesem Grundgefühl heraus die Rückbesinnung auf den archaischen Menschen in uns begonnen. Als die praktische Menschheit sich auf dem Gipfel des Fortschritts wähnte, erwachte bei den Nichthandelnden die Skepsis. Angesichts des Grauens, das die Geschichte gebracht hatte und noch bringen sollte (Träumer und Künstler haben die wenig beneidenswerte Gabe, Entwicklungen vorherzusehen), regte sich das Bedürfnis nach einer Korrektur des schmeichelhaften Bildes, das die abendländische Menschheit von sich entworfen hatte und das sie im Begriff stand, wie einen Virus in gelbe und schwarze Gehirne zu verpflanzen, Korrektur auch des verzerrenden rein negativen Bildes von dem Anderen, das sie angeblich nicht mehr ist. Im neunzehnten Jahrhundert tauchte zum ersten Mal der beunruhigende und zutiefst skeptische Gedanke auf, daß dasjenige, was wir für wirklich halten und dem gerade die Wissenschaft sich anschickte, das Prestige des Positiven, Exakten zu verleihen, nur eine Lüge ist, die darüber hinwegtäuschen soll, daß das Gebäude des Fortschritts kein Gebäude, sondern ein riesiger Müllhaufen ist, der uns unsere eigene, kreatürlich-materielle Wirklichkeit verdeckt. Die radikale Moderne stellte erstmals die Fundamente der abendländischen Entwicklung in Frage. Sie suchte den Punkt herauszufinden, von dem an der unaufhaltsam falsche Prozeß, die Fehlentwicklung, begonnen hatte. Diese Anfechtung der Fundamente hat in der Literatur mit Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont und Dostojewski, im Denken mit Nietzsche begonnen. Unter seinem Einfluß hat Max Weber seine Frage nach den Weichen des Prozesses der Rationalisierung entwickelt und noch Horkheimer/Adornos Desiderat einer *Urgeschichte der Subjektivität* ist, neben der akuten Erfahrung des Faschismus, Impulsen der radikalen Moderne zu verdanken.

Eine Urgeschichte der Subjektivität als Vernunftkritik hatte die *Dialektik der Aufklärung* sein wollen. Allerdings muß zunächst, wenn man hier anknüpfen will, der Begriff der Subjektivität präzisiert werden. Horkheimer und Adorno haben versucht, das Dilemma der abendländischen Geschichte aus den Polen Mythos/Vernunft zu konstruieren. Dabei geraten sie jedoch an einem entscheidenden Punkt in Schwierigkeiten. Sie unterschlagen gerade die Subjektivität, zumindest in dem vollständigen Sinne, in dem sie gedacht werden müßte: als die kreatürliche, universelle, fortzeugende Substanz, auf der alle »höheren« menschlichen Errungenschaften beruhen. Gerade dadurch, daß sie die Quelle aller Produktivität und aller Revolte in ihr Denken nicht mit einbeziehen – es mag dies mit dem Tabu des Ursprungsdenkens zusammenhängen, das sie trotz des Desiderats einer »Urgeschichte« nicht zu durchbrechen wagen –, muß ihr Geschichtsmodell seltsam steril und ausweglos erscheinen. Denn aus der Perspektive der Subjektivität gehören letzten Endes Mythos und Vernunft auf eine Seite, sind beide

nur verschiedene Modi einer und derselben gesellschaftlichen Ordnungstendenz. Beide verdanken sich der gesellschaftlichen Ritualisierung, während die Subjektivität als eine allen Ritualisierungen spottende Kraft ihnen gegenübersteht. Mythos und Vernunft sind immer schon entpathologisierte, kollektivierte, »veralltäglichte« Energie. Bereits in archaischen Gesellschaften gibt es diese beiden Pole: den einen Pol der anarchischen Subjektivität und den anderen Pol von Mythos und Ritual, wobei das Ritual – Max Weber weist das überzeugend nach – als Vorform der Vernunftordnung gelten kann. Ritualisierte Handlungen sind methodisch geregelte, *wiederholbare* Handlungen, das haben archaische Rituale mit der wissenschaftlichen Vorgehensweise gemein. Die Subjektivität hingegen zieht sich zurück, sobald eine Handlung ritualisiert wird.

Das menschliche Genie, das alle fixierten Formen auflöst und noch die scheinbar sichersten Fundamente angreift, hat seine Quelle nicht oberhalb, sondern unterhalb des Menschen. An diese allem Idealismus unbequeme Wahrheit erinnern die Figuren des Schelms und des Teufels, die in der Geschichte der menschlichen Subjektivität *vor* den Göttern, vor den »Heroen«, vor den Kulturhelden da waren, die sie später, deren »ernsthafte« Tätigkeit parodierend und relativierend, begleiteten.

Hermes war der Schelm unter den griechischen Göttern. Er gilt als »amoralisch«, als »poetischer Gauner« und »göttlicher Betrüger«. Es wird berichtet, daß er, kaum dem Schoße der Mutter entsprungen, schon auf den piräischen Gefilden spazieren ging, wo die Herden der unsterblichen Götter weiden. »Funfzig entwandte er von Apollos Rindern und trieb sie mit manchem listigem Kunstgriff über Berg und Tal, daß niemand die Spur des Raubes entdecken konnte, wenn nicht ein Greis [...] den Knaben mit den Rindern vor sich bemerkt und ihn dem Apollo verraten hätte. Als er nun am Alpheusstrome zwei von den Rindern geschlachtet und *sich selber* [v. m. u.] geopfert hatte, so löschte er wieder das Feuer aus, verscharrte die Asche [...] damit auch hier sich keine Spur zeige. Dies alles tat er bei Nacht und hellem Mondschein. Als nun der Tag anbrach, da schlich er sich leise wieder in die Wohnung seiner Mutter und legte sich in die Wiege, die Windel um sich her [...] Als nun Apollo wegen der geraubten Rinder zürnend kam, so stellte sich der Räuber, als ob er in der Wiege in süßem Schlummer läge.« Als Apollo drohte, ihn in den Tartarus zu schleudern, wachte der listige Knabe auf und antwortete, mit den Augen blinzelnd: »Wie grausam redest du, Latonens Sohn, einen kleinen Knaben an, der gestern geboren ist und dem ganz andere Dinge lieb sind, als Rinder wegzutreiben, der sich nach süßem Schlummer und nach der Brust der Mutter

sehnt.«[5] Unnötig hinzuzufügen, daß Hermes straffrei ausging. Solche und ähnliche amoralische Geschichten über Hermes, den Dieb, den man später zu Hermes, dem Seelenführer, stilisiert hat, gehörten einst zu den griechischen Mysterien und wurden geheimgehalten. Was hier dargestellt wird, ist die anarchische Existenz des Menschenjungen, das in der Verantwortungslosigkeit eines labilen, schwachen Wesens schrankenlose Freiheit genießt, die Freiheit und Genialität des göttlichen Kindes, das weder mehr von Instinkten geleitet noch aber, wie der spätere Mensch, in eine Gesellschaft mit ihrem Regelsystem gezwängt ist, das die fehlenden Instinkte ersetzen soll. Hermes ist Dieb in einem doppelten Sinne, er entwendet Dinge, aber er stiehlt sich auch, kraft seiner mimetischen Intelligenz, in alle Dinge hinein. Später als die Götter bereits zu Funktionsgöttern, fast schon zu festen Begriffen, geronnen waren, wurde Hermes zum Gott der Diebe und der Kaufleute und, wohl aufgrund der Fähigkeit, sich überall hineinzustehlen, zum Gott der Träume. Der Naturgeist war ursprünglich Gott und Teufel in einem. Ihm haftete jene Doppelheit, jener »Gegensinn« an, der nach Freud allen archaischen Begriffen und letzten Endes dem Unbewußten selber anhaftet.[6]

Erst die in der deutschen Ästhetik so beliebte Zeit der »Heroen« hat mit der Verteufelung der früheren Stufe begonnen. Erst jetzt hört der Schelm auf, eine ambivalente gleichermaßen liebenswerte und listige, monströse und unbeholfene Gestalt zu sein: die »männliche« Abkehr vom unreinen Ursprung beginnt.

Die Peinlichkeitsschwelle ist dank der zunehmenden Rationalisierung von Herrschaft immer weiter vorgerückt, anders gesagt: Prüderie, Heuchelei, Intoleranz haben immer mehr zugenommen. In Goethes Darstellung des *Reineke Fuchs,* einem späten Abkömmling des Schelms, wird das heuchlerische Entrüstungsgeschrei eines moralisierenden Jahrhunderts dargestellt: »Er ist ein Dieb, ein Mörder! Er übt jeglichen Frevel! O läge er lange tot, das wäre das beste für friedliche Leute«, rufen die ordentlichen Tiere im Chor. Goethe stellt dem Schelm einen Verteidiger zur Seite, der dem Chor der entrüsteten Heuchler

5 zit. nach Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten,* Frankfurt (I T 418) 1979, S. 122/123

6 Diese ursprüngliche Polarität ist übrigens nicht zu verwechseln mit der allererst durch Verinnerlichung von Moralvorstellungen produzierten Doppelstruktur des Unbewußten. Freud gewinnt seinen Begriff des »Gegensinns« von K. Abel, der 1884 das Buch *Der Gegensinn der Urworte* veröffentlicht hatte. Aus dieser Arbeit erfuhr ich die überraschende auch von anderen Sprachforschern bestätigte Tatsache, daß die ältesten Sprachen sich in diesem Punkt ganz ähnlich benehmen wie der Traum. Sie haben anfänglich nur ein Wort für die beiden Gegensätze an den Enden einer Qualitäten- oder Tätigkeitsreihe (stark schwach, altjung, fernnah, bindentrennen) und bilden gesonderte Bezeichnungen für die beiden Gegensätze erst sekundär durch leichte Modifikationen des gemeinsamen Urworts.« *(Traumdeutung,* a. a. O., S. 323 A)

entgegenhält: »Aber was ihr übles an Reineken selber verübt, das übergeht ihr.« Und doch war Goethe selber bereits ein wenig von der Moral seines Jahrhunderts angekränkelt. Sein Mephisto ist schon nicht mehr Ariel, oder besser, er ist ein verteufelter Ariel. Aber was beide, Shakespeare und Goethe, noch wußten, ist, daß keiner der »Helden« seine Taten ohne die Hilfe eines zweideutigen, das menschliche Genie verkörpernden Wesens hätte ausführen können. Der Kulturheld scheidet mit seinem scharfen Schwert den Menschen vom Tier, welche die archaische Menschheit religiös geeint hatte. Aber selbst noch in diesem Kampf gegen die Sphinx und den Drachen kommt er ohne magische, zauberische Helfer nicht aus. Das gilt vom Märchenhelden bis hin zu Prospero und Faust. Moses ist auf Aaron angewiesen, denn nur Aaron, der Magier, kann die Wunder wirken, die das Volk von einem charismatischen Führer erwartet. Was wären Prospero ohne Ariel, Faust ohne Mephisto? Vom Wetterzauber zu den mirakulösen Heilungen sind sie es, die die Kräfte verleihen, mit deren Prestige dann der große Mann sich schmückt. Den zu Helfern degradierten Magiern haftet leicht das Odium des Bösen oder zumindest des Amoralischen an, der Held, der sich ihrer bedient, ist zwar, um seiner Legitimation willen, auf sie angewiesen, er fühlt sich aber berufen, ihre Erfindungen ins richtige moralische Licht zu rücken, sie der menschlichen Ordnung zuzuführen. Die ordnende Kraft setzt sich als das Höhere, das die hervorbringende Kraft als das Niedere unterwirft. Später wurden die Erfindungen des ungezähmten Naturgeistes überall den jeweils herrschenden Göttern oder Heroen zugeschrieben. Dennoch hat der nicht geheure Ursprung der Kultur nie ganz verschleiert werden können. Zeus blieb nichts anderes übrig, als auf die Vorwelt, mit der er nichts zu schaffen und die er nicht geschaffen hatte, verächtlich herabzublicken. Später hat er dann einfach alles, was vor ihm da war, noch einmal erschaffen.

In der Bibel heißt die Vorwelt »das Zeitalter der Unwissenheit«. Der oberste Himmelsgott und sein Pendant auf Erden, der alle Gewalt monopolisierende Patriarch, sind etwas relativ Spätes und keineswegs ein Urphänomen, wie Freud uns in seiner selbstgebastelten Mythologie weismachen will. Der Urvater war ein Usurpator.

Auf der frühesten Stufe der menschlichen Subjektivität erscheint überall ein in seiner Erscheinungsform schwankendes Wesen, das halb Tier und halb Gott, aber noch nicht ganz Mensch ist. Von den Anthropologen wird dies Wesen nicht ohne Herablassung der »schlaudumme Dämon des Leibes« genannt. Ein ungezähmter Naturgeist hat nach Auffassung der archaischen Völker die Sprache erfunden, die Musik, den Tanz, die Feuerstelle und den Feuerstein, das Opfer und den Tabak.

Dem Ethnologen Paul Radin[7] verdanken wir die Niederschrift eines Mythenzyklus der Winnebago-Indianer über ein solches Wesen: den »göttlichen Schelm«. Die Figur des Schelmen, schreibt Radin einleitend, sei die archaischste aller Figuren in der Mythologie der Indianer Amerikas. Vom Schelm heißt es, daß er schon da war, noch ehe es eine Welt, eine menschliche Ordnung gab. Er wird daher auch der »Erstgeborene« genannt. Sein Verdienst ist es, wenn die Erde für die Menschen bewohnbar wurde. Er ist noch kein »Kulturheld«, und doch verdanken die Menschen ihm alle wesentlichen Erfindungen. Radin weist überzeugend nach, daß die Weise, wie die Winnebago den Mythos erzählten, bereits eine Distanzierung, einen Rückblick auf eine frühere Stufe bedeutet. Die Zuhörer fühlen sich bereits dem Stadium, in dem der Schelm verharrt, überlegen, aber sie hassen und verachten ihn nicht. Dieser Rückblick ist keine Entwertung oder gar Verteufelung des kreatürlich-schlauen Wesens, vielmehr ist der Mythen-Zyklus getragen von Sympathie und der religiösen Anerkennung dessen, was aller Ordnung vorhergeht. »Innerhalb der festgesetzten Grenzen des Erlaubten ermöglichen sie [die Mythen E. L.] das Erleben des Unerlaubten.«[8]

Der Schelm ist in all seinen Widersprüchen so etwas wie die Inkarnation jener Kraft, die die menschlichen Gesellschaften allererst hervorgebracht hat, die jedoch dem sozialen Leben ewig fremd bleibt. Er ist gleichermaßen Schöpfer und Zerstörer. »Er kennt weder Gut noch Böse, ist jedoch für beides verantwortlich. Er kennt weder moralische noch soziale Werte, ist seinen Lüsten und Leidenschaften ausgeliefert, und doch werden alle Werte durch seine Taten ins Leben gerufen.«[9] Hamann hat vom »verborgenen Menschen in uns« gesprochen. Der Schelm ist dieser verborgene andere Mensch, und es ist, als ob dieser unsichtbare Mensch nie in die Gesellschaft hineingepaßt hätte.

Der Schelm kennt sich selber nicht, nicht einmal deutlich sein Geschlecht und seinen Namen. Sein ganzes endloses Leben lang kommt er nie zur Selbsterkenntnis. Er kennt nicht Vater noch Mutter. Auch seinen Körper kennt er nicht. Er schleift etwas Langes, nicht Geheures hinter sich her, weiß aber nicht, was es ist. In der Welt des Schelms sind Tage Jahre, und Monate scheinen Tage zu sein.[10] Der Schelm ist das Souveräne im Menschen, das, im Unterschied zur Vernunft, seinen kreatürlichen Ursprung nicht verleugnen kann. Er wird verehrt und verfemt zugleich. »Die Zuhörerschaft in den primitiven Gesellschaften

7 Paul Radin, *Die Winnebago und ihr Schelmen – Zyklus* in: C. G. Jung, K. Kerenyi, Paul Radin, *Der Göttliche Schelm,* ein indianischer Mythen-Zyklus, Zürich 1954

8 Radin, a. a. O., S. 135. Radin nennt den Schelm auch »die unentwickelte Gegenwart, die jedem Individuum innewohnt«, a. a. O., S. 154

9 Paul Radin, a. a. O., S. 7

10 »Füttere die Kinder einmal im Monat«, heißt die seltsame Regel, die der Schelm durchbricht: Episoden 6 und 7

reagiert sowohl auf ihn wie auf seine Abenteuer hauptsächlich mit einem Gemisch von Gelächter und ehrfürchtiger Scheu«, schreibt Radin.[11] Daß die Winnebago im Schelm durchaus ihr Souveränes erkannten, kommt darin zum Ausdruck, daß sie ihn ohne weiteres in die Position des Häuptlings versetzen. Zunächst tritt also der Schelm als Häuptling in Erscheinung. Aber er ist ein seltsamer, geträumter Häuptling, der, statt die Einhaltung der Tabus zu garantieren, eines nach dem anderen übertritt. Der Stammeshäuptling darf nicht Krieg führen, der Schelm als Häuptling bereitet sich jedoch ohne Rücksicht auf diese Regel auf den Kriegspfad vor. Wer auf den Kriegspfad gehen will, darf am Vorabend auf keinen Fall einer Frau beiwohnen. Der Schelm schläft unbekümmert um diese zweite Regel am Vorabend mit einer Frau. Schließlich verläßt er, dritter Verstoß, als Gastgeber plötzlich die Tafel, worauf alle Gäste sich befremdet entfernen. Der Schelm narrt die Menschen so, wie ihre heimlichen, verbotenen Wünsche sie narren.[12] Wo er hinkommt, bricht Panik aus. Er begeht Handlungen, die so widernatürlich sind, daß sogar die Tiere ihn verlassen. Das vielleicht Blasphemischste seiner Abenteuer besteht darin, daß er sich, in eine Frau verwandelt, dem Häuptlingssohn als Braut anbietet. Obwohl diese seltsame Frau sich über alle Winnebago-Regeln kühn hinwegsetzt – sie geht ganz allein ins Dorf und sagt frei heraus allen, daß sie den Häuptlingssohn heiraten will –, sind alle fasziniert und fallen auf den Betrug herein, allen voran der Häuptlingssohn selber. Die falsche Frau schenkt dem Häuptlingssohn in kürzester Zeit drei Knaben. Als der grobe Betrug offenbar wird und man am Gestank der Gattin des Häuptlingssohns den Schelm erkennt, heißt es: »Alle Männer schämten sich sehr, besonders aber der Häuptlingssohn«, und: »Die Tiere, die mit dem Schelm gekommen waren, der Fuchs, der Häher und der Niß, rannten alle davon.«[13]

Der Schelm, diese maßlose, zuchtlose, aber zugleich noch ganz unschuldige Gestalt, ist den Psychologen und Pädagogen weniger sympathisch, als es die berechenbaren Märchen- oder Kulturhelden sind. Kerényi beispielsweise äußert sich abfällig über das ordnungslose Leben dieser Indianergestalt, die »kein Geist von Griechenland her« angeweht habe. Vom moralischen Standpunkt sei manches höchst bedenklich an dieser Figur. C. G. Jung läßt sich über die »unverständliche« Tatsache aus, daß hier ein Zustand mit Sympathie, ja sogar mit Bewunderung gezeigt wird, den wir Zivilisierten gelernt haben, zu verabscheuen. Immerhin gestehen beide zu, daß hier ein Stück Literatur

11 Paul Radin, Vorwort zu *Der Göttliche Schelm*, a. a. O., S. 8

12 Einmal, wie sein Kopf in einem Elchgeweih steckengeblieben ist, hielten die Leute ihn für einen Elchgeist, ehrfurchtvoll zogen sie mit ihren Opfergaben zu ihm hin. Der Schelm aber, dem es nur darum ging, von dem lästigen Elchgeweih befreit zu werden, lachte, als er es los war, daß sein Lachen in den Bergen widerhallte: Episode 33

13 Episode 21

im Entstehen ist, und der Kunst, wenn schon nicht dem Leben, werden von alters her einige Freiheiten zugestanden.

Der zentrale Unterschied zwischen dem Schelmenmythos und dem späteren Märchen liegt darin, daß hier die eine Kraft noch nicht in Gut und Böse auseinandergerissen wurde, mehr noch, daß hier, in der Ausnahmezeit[14], alle sich mit dem Bösen identifizieren, der gar kein Böser ist, sondern eine heilige Kraft. An einem Beispiel mag dies verdeutlicht werden. Es kommt in dem Zyklus eine Episode vor, die dem Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein ähnelt.[15] Aber der Schelm ist der »Wolf« und so wird aus *seiner* Perspektive die Geschichte erzählt; er wird nicht bestraft, sondern er ist es, der die Menschengesellschaft beschämt, indem er eine kosmische Moral ihren Regeln gegenüberstellt. Die Geißlein sind Waschbären, und es stellt sich heraus, daß die List, die der Schelm anwendet, um in ihre Höhle einzudringen, eben die ganz gewöhnliche List der Winnebago beim Waschbärfang ist. Indem der Schelm Mensch und Tier auf eine Stufe stellt, indem die Tötung der Waschbärkinder als ein Verbrechen hingestellt wird, indem der Schelm schließlich noch bestimmte Rituale anwendet, die die Winnebago ihren Feinden gegenüber anwenden[16], verspottet er die »Ethik« der Menschengesellschaft vom Standpunkt einer anderen kosmischen Gesellschaft aus. Was hier stattfindet, ist ein Gegenritual, an das in unserer Gesellschaft allenfalls noch im Karneval eine schwache Erinnerung existiert: *die Verspottung der Menschengesellschaft, ihrer Tabus, ihrer heiligen Bräuche und Ziele durch eine Kraft, die alle diese Bräuche und Ziele souverän negiert.*

Der Schelm ist Narr und Wohltäter in einem. Die späteren komischen Figuren, der Narr, der Hanswurst oder der Clown, sind seine Verwandten, nur daß sie ihr Göttliches verloren haben. Sie werden nicht mehr verehrt, sondern nur noch belacht. Wie der Schelm steht auch der spätere Narr außerhalb der Gesellschaft. Gerade weil er ein soziales Nichts ist, ist er dazu prädestiniert, alles zu karikieren, zu parodieren, alle Rollen zu spielen. Charakteristisch ist, daß alle diese Gestalten *von unten* her das Höhere verspotten und zwar so, daß die sogenannten tierischen, körperlichen Funktionen wie Essen, Trinken, Ausscheiden, sexuelle Begierde, aber auch Schwitzen, Spucken, Rülpsen zu einer unerschöpflichen Quelle des Komischen werden. Der Narr oder Hanswurst ist der Allerniedrigste (Hanswurst hatte oftmals Eselsohren und

14 Der Schelmenzyklus gehörte zu den heiligen Erzählungen, *waika*, die nur zur heiligen Zeit, im Winter, erzählt werden durften.

15 Episode 27: »Während die Mütter Pflaumen suchen, ißt der Schelm ihre Kinder.«

16 Als er mit dem Essen fertig war, »schnitt er einem der Kinder den Kopf ab, steckte ihm einen Stock durch den Hals und befestigte ihn an der Tür, so daß es aussah, als schaue das Kind heraus und lache«. Radin erläutert hierzu: »Dies ist ein Kriegsbrauch der Winnebago-Indianer, den sie jedoch ihren Feinden zuschreiben.« Episode 27

trug obendrein einen Hahnenkamm), er ist der Dummkopf, der rülpsende Tölpel, andererseits aber gilt er auch als der Überlegene (Schlaue), weil die Zuschauer wissen, daß er die Dummheit, wie überhaupt alle Rollen, nur spielt. Unter allen Rollen schaut immer der gleiche populäre Typus hervor, den man kennt und sehr genau von den Rollen unterscheidet. Spielt der Narr im Gefüge der Handlung den König, den Verbrecher oder die kokette Eitle, so sagt uns die Rolle, daß der Darsteller in jenen Figuren nicht das Charakteristische, Königliche, Verbrecherische, Eitle aufsucht, sondern in allen Figuren sucht der Narr immer nur wieder das Närrische auf. Alles, was existiert, vom Tier über die gesellschaftlichen Rollen bis hin zu den Göttern wird durch Nachahmung dem Lachen des Volkes überantwortet. Der Grund des Vergnügens am Närrischen, am Burlesken überhaupt, liegt vielleicht darin, daß man sich mit jenen rein körperlichen Funktionen, mit jener *rein* dargestellten menschlich-tierischen Natur identifiziert, weil man ja selber, weil alle Rollen auf dem Welttheater, aus diesem einfachen Material gemacht sind. Eine der Wurzeln von Kunst und Literatur wäre demnach diese elementare Sinnlichkeit und Körperlichkeit, die sich störrisch gegen alle gesellschaftlichen Lernprozesse setzt und behauptet, die an allem, was die Gesellschaft von ihr verlangt, praktische, rülpsende, materialistische Kritik übt.

Der Schelm erinnert die Menschen daran, daß die leblosen Dinge ihre Macht nicht durch die Gesellschaft, sondern durch *ihn* haben. Sich an sein Boot wendend, brüllt er: »Aus eigener Kraft kannst du dich nicht bewegen und kannst nichts bewegen.« Und an das heilige Kriegsbündel gewandt, von dem die Winnebago glaubten, daß es Kriegsglück verleiht: »Du kannst überhaupt nichts Nützliches tun, nur wenn ich dich auf dem Rücken trage, kannst du dich von der Stelle rühren.« Je mehr Dinge und Regeln ihn einengen, desto größer wird seine Zerstörungslust: »Ich bin es, ich«, ruft er, »der sich auf den Kriegspfad begibt.« Der Schelm zertrümmert das Boot, er wirft das magische Kriegsbündel und schließlich sogar die Waffen fort.[17] Jedesmal sind diese Akte der Zerstörungswut von höhnischen Reden begleitet. »Er hat sich nacheinander des Transportmittels, der Garantie auf Erfolg und der Waffen für Angriff und Verteidigung entledigt«, schreibt Radin. Er vollzieht so etwas wie einen Initiationsritus, bis er nackt, ohne Waffen und allein über die Erde wandert.

Was hier »Ich« sagt, »ich bin es, ich« ist jenes andere, schöpferisch-destruktive Ich, das aus der Gesellschaft, aus jeder Gesellschaft herausfällt. Charakteristisch für das abendländische Denken ist es, daß Freud, als er diese Instanz wiederentdeckte, sie verächtlich »es« nannte. Es war längst zu einer Kraft geworden, mit der man sich nicht mehr identifizier-

17 Episode 3

te, von der vielmehr das konstituierte, identische Ich sich permanent distanzierte; zu etwas, *über* das man sprach, das aber selber nicht zu Worte und erst recht nicht zum Handeln kam. Dieses Es trägt hier stolz den Ehrennamen Ich und verkehrt auf du und du mit der gesamten Natur.

Der Schelm arbeitet nicht, aber er macht Erfindungen. Er hat den Tieren mimetisch ihr Geheimnis abgeluchst. Er beobachtet, wie die Schnepfe fischt und wie der Steppenwolf wittert. Er überlistet die Tiere. Wie ein Clown ahmt er die ernsthaften Tätigkeiten der Anderen mehr oder weniger komisch, mehr oder weniger geschickt nach. Er ahmt den Ruf der Schnepfe nach, die Fische kommen in großer Zahl angeschwommen, aber wie er zupacken und den größten Fisch fangen will, verschluckt der Fisch ihn. »Schwager«, sagt erklärend die Frau des Schelms zum Schnepfenvater, »er muß wohl gesehen haben, als du etwas Ähnliches tatest, deshalb hat er so seltsam gehandelt. Nie zuvor habe ich ihn etwas Derartiges tun sehen.«[18] Er hat keinen festen Wohnsitz, sondern wandert ziellos über die Erde. Er fragt die Pflanzen und Tiere nach dem Weg und erfindet dabei die Sprache, weil er sie mit Namen anreden möchte. Sogar die Bäume redet er an, singend redet er sie an: »Baum, was für ein Baum bist du, erzähle mir etwas von dir.« »Wenn die Bäume nicht mit ihm gesprochen hätten, wäre er bestimmt gestorben«, heißt es in der indianischen Erzählung. Die Fische fragt er nach dem Weg, weil er sich im Meer verirrt hat. Aber keiner weiß, wo die Küste ist. »Im Dahinschlendern nannte er alle Dinge der Welt, wenn er mit ihnen sprach, ›kleiner Bruder‹. Er und alle Dinge dieser Welt verstanden einander, wahrlich, sie redeten die gleiche Sprache.«[19] Er hängt sich Waschbärfelle um, um die Tiere glauben zu machen, er sei selber ein Waschbär. Er trägt ein Elchgeweih und wird für einen Geist gehalten. Er betrügt die Tiere, und doch lieben sie ihn. Sie lieben seine Stimme, sie unterhalten sich mit ihm, und vor allem lieben sie seine Lieder. Alle lullt er ein mit den Liedern, die er wie einen Vorrat auf dem Rücken trägt. Er beginnt zu singen, und die Enten schließen sofort die Augen und tanzen. Unnötig hinzuzufügen, daß dieser ausgelassene Ententanz, wie Carrolls Hummerquadrille, mit einem leckeren Mahl endet. Der Schelm ist der Trickser, der Listenreiche, wie später Odysseus, aber seine Doppelheit ist noch nicht auf Einseitigkeit, seine Vieldeutigkeit noch nicht auf Eindeutigkeit reduziert. Er betrügt andere, fällt aber oft genug selber auf Täuschungen aller Art herein, auf Spiegelpflaumen

18 Episode 42: »Der Schelm ahmt das Fischen der Schnepfe nach«; hierher gehören auch die Episode 41: »Der Schelm ahmt die Bisamratte nach, die Eis in Wasserlilienknollen verwandelt«, und Episode 43: »Der Schelm ahmt den Specht beim Bärenfang nach«.

19 Episode 3

zum Beispiel, wie Reineke Fuchs, der einer Spiegelfrau in den Brunnen nachspringt. Er ist Schelm und Dummling in einem, klug und zugleich auch dumm, gut und zugleich auch böse, listig, aber dabei auch gutmütig und verspielt. Er ist den Tieren überlegen, zugleich ist er ihnen aber auch unterlegen. Seine göttliche Überlegenheit liegt in der spielerischen Intelligenz, mit der er alle Lebewesen nachahmt. Seine Unterlegenheit liegt in der instinktlosen Ungeschicklichkeit, die macht, daß sogar noch die Tiere über ihn lachen: »Alle Arten von kleinen bösen Tieren begannen ihren Spaß mit ihm zu haben und ihn zu plagen, bis er sich hinsetzte und sich selber eingestand, daß er überhaupt nichts vollbringen konnte.«[20]

Der Schelm ist eine ganz unkriegerische Gestalt. Er ist charmant und total unzuverlässig, mehr Gott als Mensch, aber ein unverantwortlicher Gott. Er schafft und zerstört ganz spielerisch, vergleichbar den Riesenkindern in der germanischen Mythologie, die mitunter ganze Dörfer verwüsten, nicht etwa, weil sie nach Art eines strafenden Gottes, wie später Jahwe, hätten dreinfahren wollen, sondern absichtslos und nur, weil sie mit Felsen wie mit Kieselsteinen spielen wollten. Weder ist der Schelm eine strafende Instanz, noch kann man ihn systematisch böse nennen. Er kennt einfach gut und böse nicht, er ist unbewußt und unbekümmert. Er ist gut und böse, Verfolger und Verfolgter gleichermaßen; die *eine* fortzeugende Kraft ist noch nicht säuberlich wie im Märchen auf zwei stereotype Instanzen, die gute und die böse verteilt. Die Geschichte des Schelms ist die Geschichte unablässiger Verwandlungen, Vertauschungen, Verwechslungen. Alle fallen auf den Schelm herein, und der Schelm seinerseits fällt auf jede Illusion herein. Er greift nach Schatten und einen Baumstumpf hält er für einen Mann, der ihm den Arm entgegenstreckt. Das Gesumme von Fliegen, die sich im Schädel eines toten Elchs tummeln, hält er für das Jauchzen tanzender Indianer. Und selbst wie er näherkommt und sieht, daß es Fliegen sind, sagt er schwermütig: »Ich möchte sehr gern einer der euren sein.«[21] Der Schelm ist nicht nur eine komische, sondern auch eine tragische Figur. Seine Tragik liegt darin, daß er mit seinen imaginären Dimensionen weder in die Menschenwelt, noch aber in die Natur hineinpaßt. »Er ist nicht nur von Menschen und von der Gesellschaft isoliert«, schreibt Radin, »sondern, wenn auch nur zeitweilig, von der Naturwelt, vom Weltall.«[22]

Radin liest den Schelmenmythos als den Sozialisationsprozeß in »speculum imaginationis«. Der Spiegel, könnte man sagen, in dem dieser Prozeß gezeigt wird, ist die andere, die kosmische Gesellschaft.[22]

20 Episode 32

21 Paul Radin, *Die Winnebago und ihr Schelmen-Zyklus,* a. a. O., S. 118

22 vgl. hierzu auch »Das Imaginäre der Naturreligion: eine kosmische Gesellschaft«, S. 99 f.

In der Tat läßt sich an der Aufeinanderfolge der Episoden so etwas wie eine Entwicklung ablesen. Der Sozialisationsprozeß ist dargestellt als ein Prozeß der Kastration, der Entmachtung. Dies archaische Ich hat ganz offensichtlich die Körperbeherrschung noch nicht erlernt, es hat ein phantastisches Verhältnis zu seinem Körper. Der Schelm entleert sich und sitzt auf einmal auf einem Gebirge.[23] Er erfährt seine Körperteile als etwas Unabhängiges, Selbständiges. Die Zugehörigkeit seiner Hände, seiner Beine, ja sogar seines Afters ist nicht eindeutig geklärt. Linke Hand streitet sich aufs Blut mit rechter Hand um den Vorrang beim Büffelschneiden. Wie die Körperteile, gehören auch die Dinge niemandem, ihre Eigenschaften sind frei verfügbar. Erst im Augenblick des Schmerzes, da er seine Hand straft, geht dem Schelm ein Licht auf: »Warum habe ich das getan? Ich habe mir selbst Schmerz zugefügt.« Ähnlich ergeht es ihm mit seinem After, den er durch Verbrennen bestraft, weil er das Feuer nicht bewacht hat, während er schlief. Er merkt auf einmal, daß er selbst die Schmerzen leiden muß, die dem After zugedacht waren. In diesem Augenblick blitzt ihm sogar noch eine andere Erkenntnis auf: »Nennt man mich nicht wegen solcher Dinge Wadjunkaga (den Schelm)?« und: »Sie haben mich verleitet, dies zu tun, gerade als ob ich etwas Böses getan hätte.«[24]

Vor allem aber sein Penis hat für den Schelm eine völlig selbständige Existenz. Er kann ihn ausschicken und zurückholen. Er sucht seine Wildheit zu zähmen, indem er ihn ein wenig beschwert. »Er befestigte einen Stein am Halse seines Penis.« Der Penis ist so lang, daß er ihn in einem Kasten auf dem Rücken mit sich herumtragen muß.

Zu Beginn des Zyklus ist es der Schelm, von dem alle Initiative ausgeht. Im Laufe der Erzählung geschieht es nun, daß die Initiative des Handelns von jener absolut selbsttätigen Kraft an die Anderen, die Gruppe, übergeht, so daß der Schelm jetzt anfangen muß, auf die Zeichen der Anderen zu reagieren. Die Anderen, die der Schelm allererst benannt hat, fangen jetzt an, *ihn* zu rufen. Sie wirken auf ihn zurück.

Und allmählich entsteht aus den Worten der Anderen etwas, was man das *soziale Ich* des Schelms nennen kann. Wie der Schelm die Körperteile zunächst nicht als seine weiß, so weiß er zunächst nicht, von wem die Rede ist, wenn die Tiere spöttisch hinter ihm herrufen. Vielleicht tut er auch nur so, als ob er es nicht wüßte und will gar nicht auf die Anderen hören. Radin nimmt das letztere an: »Er will alle seine Gefährten loswerden, damit ihn niemand beobachten und identifizieren kann«, schreibt er. Als die Menschen ihn alle verlassen hatten, sah es zunächst

23 Episode 14
24 Episode 39

so aus, als ob er jetzt erst, als Asozialer, sich ganz zur *anderen* Gesellschaft zugehörig fühlte. Er war nicht wirklich allein, sondern lebte in Gesellschaft der Tiere und Pflanzen, der »kleinen Brüder«, wie er sie nennt. Aber auch die Welt seiner von ihm als kleine Brüder bezeichneten Wesen sieht ihn und macht sich über ihn lustig. Ein paarmal passiert es ihm, daß die Tiere aufgrund seiner Taten spöttisch hinter ihm herrufen »Schelm«. Wie er erkennt, daß es ein Baumstumpf war, den er für einen Mann gehalten hat, nennt er sich zum ersten Mal selber so. Und so entwickelt sich ganz allmählich, von Episode zu Episode, eine Vorform von Bewußtsein, bis zu jenem Vorfall, der fast schon wie ein schmerzhaftes Erwachen, wie die Vertreibung aus dem Paradies des Nicht-Wissens anmutet. Die Rolle der Verführerin hat allerdings nicht die Schlange, sondern das Eichhörnchen. »Plötzlich hörte er jemanden singen: ›Schelm, was hast du dir da aufgeladen? Deinen Penis hast du dir aufgeladen.‹ ›Ei, was für abscheuliche Dinge sagt er da, dieser verächtliche Kerl! Er scheint tatsächlich zu wissen, was ich da herumtrage.‹ Und er ging weiter. Kurz darauf hörte er es aus einer ganz bestimmten Richtung singen. Ihm war, als erklinge es dicht neben ihm: ›Schelm, was trägst du da mit dir? Deine Hoden trägst du da mit dir.‹ ›Ei, wer kann das nur sein, der solche Dinge erwähnt? Er muß mich wohl beobachtet haben.‹« Die Stimme wird immer eindringlicher, bis der Schelm nachgibt und beschließt, von nun an diese Dinge so zu tragen, »wie es sich gehört«. Aber dies Zugeständnis genügt offenbar noch nicht. Der Schelm wird immer zorniger gegen dies Wesen, das nicht aufhört, ihn zu hänseln. Er sieht, daß es ein Eichhörnchen ist, das in einem hohlen Baum verschwindet. Da schickt er seinen Penis hinter ihm her, es zu strafen. Als er ihn aber wieder herauszieht, entdeckt er zu seinem Entsetzen, daß nur mehr ein winziges Stück davon übrig ist. Er bricht in laute Klagerufe aus: »Oh, was für ein wunderbares Organ war es doch, dessen er mich beraubt hat.«

Die Subjektivität, die die ganze Welt auszufüllen scheint, wird zurückgetrieben. Sie, die eine unpersönliche, allgemein naturhaft-fortzeugende Kraft war, wird gezwungen, sich zu personifizieren; sie wird identifiziert und von dem, was sie nicht ist, unterschieden, also getrennt. Dem einschneidenden Ereignis, daß er den Namen, den die anderen ihm geben, als *seinen* Namen übernimmt, entspricht die grausame Reduktion seines imaginären Penis, der noch ganz einer Nabelschnur glich, auf ein kleines, baumelndes Stück Fleisch. Der Preis ist hoch, den der Mensch für den Eintritt in die Gesellschaft zu zahlen hat. Im menschlichen Sinne Macht gewinnen, heißt, die außermenschliche Macht verlieren. Fast sieht es so aus, als ob dieser Akt der Kastration die Geburtsstunde der Vernunft wäre. Jedenfalls erfolgt schon im Schelmenzyklus hier ein charakteristischer Umschlag: die grenzenlose und maßlose Subjektivität läutert sich zu nützlicher Tätig-

keit. Nachdem er eine Weile geklagt hat, wird der Schelm auf einmal ganz nüchtern: »Doch, warum rede ich so, ich will aus den Stücken [gemeint sind die überflüssigen Stücke des ehemaligen Penis, E.L.] brauchbare Dinge machen, die den Menschen nützen.«[25]

Wie in der biblischen Geschichte, nach der Vertreibung aus dem Paradies, Adam und Eva beginnen, auf dem Feld des Fluchs zu arbeiten, so trifft auch der Schelm, der so lange ziellos umhergeschweift war, Anstalten zur Gründung einer nützlichen Existenz. Er versucht, seßhaft zu werden. Er besinnt sich darauf, daß er eine Familie hat. Aber es gelingt ihm nicht, oder gelingt nur halb.

Das Drama des Schelms ist das Drama der menschlichen Subjektivität. Es wird immer da beginnen, wo das Drama des Kulturhelden endet. Der Kulturheld verfolgt einen Zweck und ein Ziel, er verfolgt die Ungeheuer, die Bösen. Der Schelm hat kein Ziel. Er verfolgt niemanden. Und so wandert er weiter, immer weiter, ziellos über die Erde.

25 Charles Perrault, *Contes de Fées – Die Märchen,* München 1973, S. 7

Das Märchen oder die hierarchische Struktur des Unbewußten

Es gehört zu den Grundfiguren bürgerlichen Denkens, daß gewordene Strukturen und Verhältnisse den Bürgern als von Ewigkeit her bestehende, in den Tiefen der menschlichen Natur verankerte Verhältnisse und Strukturen erscheinen. Diese Täuschung, die Marx übrigens eine notwendige Täuschung des Bewußtseins nennt, finden wir auch in der Einschätzung jener auf Stereotypen reduzierten Bilderwelt des Märchens wieder. Märchen werden von den Bürgern als urtümlich, als archetypisch, von jeher im Unbewußten verankert, gar als Quelle ewiger überhistorischer Wahrheiten, die direkt aus der Volks- oder Kinderseele quellen, gefeiert. Dabei ist es jedem Literaturwissenschaftler geläufig, daß die Märchen, zumindest diejenigen, die uns als »Grimm'sche Gattung« bekannt sind, nichts aus dem Gemüt Geflossenes, sondern etwas Fabriziertes sind. Wie so oft entsteht der Eindruck des Natürlichen auch hier offenbar dadurch, daß alle Natur, alles Volkstümliche, Widersprechende, Zufällige, bereits getilgt ist. Grimms Märchen, Kinder- und Hausmärchen, wie sie charakteristischerweise heißen, sind ein spezifisch bürgerliches literarisches Phänomen, End- und Schrumpfprodukt einer langen literarischen Entwicklung. Erst in der bürgerlichen Gesellschaft wurden Stoffe, die entweder, wie die Novellen, Begebenheiten erzählten oder aber Sagenstoffe, zur symbolischen Form umgebogen. Wie die *tragédie domestique* sind auch die Hausmärchen an ein bürgerliches Publikum, genauer an die bürgerliche Familie gerichtet, sie sind ihre Verherrlichung und Affirmation. Für die Verkleinerungsform, *Märchen* statt *Mär*, sowie für das Beiwort Haus, häuslich, domestique, gilt, daß hier etwas, was größere Proportionen hatte, aufs bürgerliche Haus zugeschnitten worden ist, sowie auch, das schwingt vor allem in der Doppeldeutigkeit *domestique* mit, handelt es sich um etwas, was für den Hausgebrauch zugerichtet, was eigens domestiziert wurde. Märchen sind gezähmte Sagen und verstümmelte Novellen. Perrault, der bereits eine der Grimmschen vergleichbare Sammlung von »contes de fées« herausgegeben hat (allerdings noch für ein preziöses, aristokratisches Publikum), umschreibt in seinem Vorwort die neue Gattung als eine Novelle, der eine *moralité* angehängt ist. Wie es bei Fabeln üblich war, hat er auch seine *contes* jeweils mit einer gereimten *moralité* abgeschlossen. Bei den Grimms, könnte man sagen, sind diese *moralités* ins Innere der Geschichten eingedrungen und haben sie umgeformt. Erst jetzt präsentiert ein durchaus nicht unschuldiges, sondern in moralisch-didaktischer Absicht angefertigtes Produkt sich als Naturprodukt. Das ist der Fetischcharakter des Märchens. Perrault

hatte ganz naiv die didaktische Absicht eines Einflößens der Tugend in die Kinderseele noch offen ausgesprochen: »Überall wird die Tugend belohnt, das Laster bestraft. Diese Erzählungen wollen zeigen, wie großen *Nutzen* (v.m.u.) es bringt, anständig, geduldig, besonnen, arbeitsam, gehorsam zu sein... und wie schlechte Folgen es hat, wenn man das nicht ist. So leichtsinnig und sonderbar diese Geschichten sind, es ist gewiß, daß sie in den Kindern das Verlangen wachrufen, denen, die hier glücklich werden, ähnlich zu sein, und zugleich die Furcht vor dem Unglück, dem die Bösen durch die Bosheit anheimfallen... Die Erzählungen sind wie ein ausgestreuter Samen, zunächst wachsen aus ihnen Freude und Trübsal, aber aus ihnen erblühen wiederum die Neigungen zum Guten.«[26] Zu Recht weist Jolles[27] darauf hin, daß es mit der »Moral« dieser und der Grimmschen Märchen nicht sehr weit her ist. Gefühle, Skrupel, vor allem aber Mitleid mit den Unglücklichen und Schwachen, Kernstück der erbaulich-christlichen Geschichten alten Stils, sind nicht mehr gefragt. Das Bürgertum hat sich in Grimms Märchen seinen Kanon geschaffen, *seine* neue, säkulare Bibel: die fixierte Form dessen, was von nun an die imaginäre Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft bilden sollte. Die neue Gattung hat in ganz Europa prägend gewirkt: ein zeitgemäßes Wunderbares für Kinder, das der neuen bürgerlichen Lebensauffassung entsprach, Grund- und Richtbuch einer unheiligen Moral, deren Grundsatz lautet: »Der *Erfolg* ist die sublime, unwiderlegbare Rechtfertigung jeglicher Infamie.« Hie und da werden noch vorkapitalistische Restbestände im Verhalten der Märchenfiguren stehengelassen, so bei *Hans im Glück*, dem der Goldklumpen zu schwer ist und der ihn unbekümmert um das Gesetz von der Vermehrung des Wertes gegen die viel leichtere und obendrein lebendige Gans eintauscht. Aber diese alten Dummlings- oder gar Schelmenfi-

26 Andre Jolles, *Einfache Formen,* Halle (Saale), 1956, S. 198

27 Hänsel und Gretel ist übrigens eines der von Wilhelm Grimm am gründlichsten umgearbeiteten Märchen: vgl. H. Rölleke, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm,* Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812, Cologny-Genève (Fondation Martin Bodmer) 1971 und K. Schmidt, *Die Entwicklung der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen seit der Urhandschrift,* nebst einem kritischen Texte der in die Drucke übergegangenen Texte (Hermaea 30) 1932. Schmid hat die Entwicklung der Ölenberger Handschrift durch alle Auflagen in einem Paralleldruck dargestellt (an einzelnen Beispielen). Bedenkt man überdies, daß es sich etwa bei »Hänsel und Gretel« um die Schilderung zweier Verbrechen, nämlich der Kindsaussetzung und des Mordes handelt, so ist man versucht, von einer Verniedlichung des Grauens zu sprechen, wobei der Mord einer jugendlichen Straftäterin an einer alten Frau als eine von Gott höchst persönlich inspirierte Tat ausgegeben wird. »Gott gab es aber der Gretel ein«, diesen Satz hat übrigens Wilhelm in den späteren Fassungen wieder getilgt und durch ein neutrales »Da merkte das Mädchen, was sie im Sinne hatte« oder noch knapper: »Aber Gretel merkte«, ersetzt. Man könnte noch weitergehen und sich fragen, ob nicht der lakonische Schlußsatz: »Die Mutter aber war gestorben« auf Muttermord hindeutet. Gleichzeitig mit der Hexe wird auch die zur bösen Stiefmutter stilisierte Mutter beseitigt.

guren sind nur noch die Ausnahme. Die Regel sind durchtriebene, berechnende und, wenn es sein muß, skrupellose Gesellen. Hänsel ist zeitgemäßer als der archaische dumme Hans. Wie er bei der ermordeten alten Frau die Edelsteine entdeckt, erfaßt er sogleich die Situation. »›Die sind noch besser als Kieselsteine‹, und steckt in die Tasche, was hineinwill.«[28] Noch heute wird der erzieherische Wert dieser Märchen von Psychotherapeuten und Pädagogen hoch geschätzt. Bettelheim nennt sie »eine moralische Erziehung, die ihm (dem Kind) unterschwellig die *Vorteile* (v.m.u.) eines moralischen Verhaltens nahebringt«.[29] Später gibt er allerdings offen zu, daß es eigentlich weniger um Moral als vielmehr um den *Erfolg* geht, der nachträglich auch krumme Wege rechtfertigt: »Der Kern dieser Geschichten ist nicht die Moral, sondern die Versicherung, daß man Erfolg haben kann«.[30]

Die Bibel war eine von Kirchenvätern beglaubigte Sammlung von Texten. Was in den Kanon aufgenommen war, wurde heilig gesprochen. Es enthielt geradewegs Gottes Wort, während natürlich alle in die Sammlung nicht aufgenommenen Texte »nur« von Menschenhand stammten, und, sofern sie mit dem gleichen Anspruch auftraten wie ihre glücklicheren Nachbartexte, der Ketzerei verdächtig waren. Einen Hang zur Mystifizierung entwickeln nun auch unsere bürgerlichen Kirchenväter, so, wenn Jacob Grimm behauptet, Märchen seien »Naturpoesie«, also nichts von Autoren Geschriebenes, sondern ein »Sichvonselbstmachen«. Auf die Frage Arnims, wie denn dieses Sichvonselberschreiben zu denken sei, beruft Grimm sich, wie es vom Priester einer neuen Religion nicht anders zu erwarten war, auf den Glauben: »Über die Art, wie das zugegangen ist, liegt der Schleier des Geheimnisses gedeckt, an das man Glauben haben soll.«[31] Nun, das Geheimnis ist von der Märchenforschung ein Stück weit gelüftet worden.

Die Brüder Grimm haben keineswegs die Märchen »rein« wiedergegeben, so wie sie aus dem Mund ihrer Informanten kamen. Sie, die immer wieder die »Unantastbarkeit« der mündlichen Überlieferung betonten und einem »objektiven« Ideal der kunstlosen Wiedergabe huldigten, haben von Auflage zu Auflage unermüdlich die Texte umgeschrieben, bis sie jenem Urbild der Volkstümlichkeit entsprachen, das ihnen vorschwebte. »Les frères Grimm croyaient avoir seulement

28 Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen,* München 1980, S. 11

29 Bettelheim, a. a. O., S. 15

30 Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden,* Stuttgart Berlin 1904, Bd. III, S. 118

31 Steig, a. a. O. (Brief von Jacob Grimm an Arnim vom 9. Juni 1811)

retrouvé le langage populaire; en réalité ils l'avaient épuré et affiné. [gereinigt und verfeinert, E. L.] Ils étaient en fin de compte les créateurs d'une forme littéraire.«[32] Von der Richtigkeit dieser Aussage Tonnelats kann sich heute, da die *Synopse* der handschriftlichen Urfassung und der Erstdrucke vorliegt[33], jeder unbefangene Leser überzeugen. Den überlieferten Novellen, Volksmärchen, Sagen ist etwas hinzugefügt worden: eine Tendenz, die »richtige« Tendenz, wie uns Herder versichert. Diese Tendenz: der Hang zur Säuberung, zum Ausscheiden des Nichtdazugehörigen, »Unmärchenhaften«, und andererseits zum Herausarbeiten des Sittlich-Lehrhaften, Erbaulichen ist bereits am Übergang von der handschriftlichen Urfassung zum Erstdruck und dann an den immer neu überarbeiteten weiteren Auflagen abzulesen, deren allein 7! zu Lebzeiten der Brüder Grimm erschienen.

Die Eingriffe waren erheblich. Sie betrafen nicht bloß, wie Jacob entschuldigend schreibt, die Form, sondern auch den »Gehalt«, der ohnehin von der Form nicht zu trennen ist. Unterm Einfluß des zunehmenden Nationalbewußtseins der Deutschen wurden Fremdwörter eingedeutscht, wurde möglichst alle Erinnerung an die französischen Feenmärchen getilgt.[34] Aus der Bouteille wurde die Flasche, aus dem Carmesol das Wams, aus der Profession das Handwerk, aus der Fee die Zauberin; ja, sogar die Hauptpersonen, Prinz und Prinzessin, mußten sich eindeutschen lassen; aus ihnen wurden Königssohn und Königstochter. Unterm prägenden Einfluß der zwei Märchen, die der Kindermaler Philipp Otto Runge aufgezeichnet hatte, erfand Wilhelm den »kindlichen« Satz, einen Satz, der fast nur Hauptsätze aneinanderreiht und mit »und« und »da« verbindet.[35] Auch das bewußte Verwenden von Wiederholungen, von einprägsamen, stehenden Formeln, gehört hierher und schließlich die beim deutschen Bürgertum ohnehin sehr beliebte Verkleinerungsform – man denke nur an die vielen Gretchen, Klärchen und Käthchen im bürgerlichen Trauerspiel! –, die in den Märchen inflationär wird. Aus Mähren werden Märchen, aus Händen Händchen, die Rocktasche wird zum Rocktäschlein, das Stück zum Stücklein, etc. Allein in *Hänsel und Gretel*[36] habe ich 16 Verkleinerungsformen gezählt. Erst das Ensemble dieser Glättungen, Veränderungen, Fälschungen hat

32 E. Tonnelat, *Les contes des Frères Grimm*, Etude sur la composition et le style des Kinder und Hausmärchen, Paris 1912, S. 207

33 vgl. Anm. 27

34 noch grundsätzlicher gilt: während in der archaischen Welt die unsichtbaren Wesen, die Geister, über den sichtbaren Wesen, einschließlich der Menschen, standen, kehren bereits im Epos, das um den Kulturhelden kreist, und vor allem dann im Märchen, die Verhältnisse sich um. Die unsichtbaren Wesen wie Feen, Zwerge, Geister, werden zu Helfern, Dienern der Menschenhelden degradiert.

35 vgl. F. Panzer in seiner Einleitung zu den *Kinder und Hausmärchen*, a. a. O., S. 39

36 unter Berücksichtigung des Paralleldrucks aller Fassungen von K. Schmidt, vgl. Anm 27

jenen Märchenstil hervorgebracht, den wir heute als volkstümlich und echt kindlich empfinden. Damals hingegen ist Runges und Wilhelm Grimms neuer Stil als affektiert empfunden worden: »Einige Märchen sind ungemein schön, voll tiefen Sinnes und einfach und gut erzählt. Die meisten aber sind wahrer Schund, oder wenn auch der Keim gesund, doch in der Form durchaus verwahrlost... Man tadelt mit Recht den Schwulst der Lohensteinschen Periode, aber die affektierte Kindlichkeit und Einfachheit, die uns jetzt überzieht, ist ebenso verdammlich«, so das Urteil eines Zeitgenossen.[37]

Achim von Arnim hat im Briefwechsel mit Jacob Grimm prophetisch auf die Gefahr hingewiesen, die ein Fixieren der Märchen für die Phantasie bedeuten würde. »Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein«, warnt er.[38] Das fixierte, stereotyp gewordene Bild lähmt und entmutigt die bilderschaffende Kraft. Die lebende Phantasie ist der ewige Widersacher von kollektiven Bildern, und umgekehrt gibt es nichts, was die Phantasie gründlicher lähmen und einengen könnte als das unbeweglich gewordene, mit sich identische Bild. Es bedarf dann schon einer Explosion, um die ehemalige Beweglichkeit wiederzufinden; eine solche Explosion, die die Kraft hatte, die kollektiven Stereotype wieder zu zertrümmern, fand in der modernen Literatur statt. Die Phantasie ist eine anarchische Kraft. Sie schafft lebende Bilder. Je mehr sie von fixierten, toten, identischen Bildern umzingelt ist, desto mehr wird sie notwendigerweise destruktiv: sie muß, um als Phantasie zu überleben, die kollektiven Stereotype, die sie einengen, zertrümmern. Der gesellschaftliche Mechanismus besteht übrigens darin, daß die aus diesem produktiven Zerstörungsprozeß neugeschaffenen lebenden Bilder ihrerseits vom Kollektiv getötet, kanonisiert, fixiert werden, ewiger Wettlauf der lebenden Phantasie mit dem sie verfolgenden Bild. Nur das bilderschaffende Vermögen vermag auch die fixierten Bilder wieder aufzulösen.

Das letzte Band, welches das Märchen mit der Volksüberlieferung verknüpft hatte, wurde von den Grimms durchschnitten. Die Märchen hörten auf, Volksmärchen zu sein, sie wurden zum Schul- und Kindermärchen umgebogen, verkleinert. Sie wurden vom Bürgertum annektiert und zu Zwecken der Volkserziehung umfunktioniert. In der volkstümlichen Erzählung waren Erzähler und Zuhörer gleichberechtigt. Sie standen gleichermaßen auf der untersten Stufe der sozialen Hierarchie und waren sich einig, daß sie von königlichen Fabelwesen erzählten. Das Märchen beförderte die Erzähler und die Zuhörer für einen Moment an

37 Henrich Voss in einem Brief an Chr. von Truchseß 1813, J. Bolte: G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim 1963, S. 450

38 R. Steig, *Achim von Arnim*, a. a. O., S. 223

die Spitze der Hierarchie, um sie am Ende der Erzählung beim Ausgangspunkt wieder abzusetzen.

An gewissen apokryphen, also nicht in die Grimmsche Sammlung aufgenommenen Schlußformeln wurde diese Grundhaltung der Erzähler dem dargestellten Personal gegenüber deutlich. Der Märchenerzähler sagte etwa: »Darauf wurde ein großes Gastmahl gegeben, und da war auch ich dabei. Ich verschüttete aber einen Teller Fleischsuppe, da wurde es sehr glatt, und ich fuhr darauf fort bis hierher.« Oder: »Bei dieser Hochzeit war ich auch zugegen. Ich hatte in der Küche das Wasser für den Hochzeitskaffee zu kochen, aber denkt euch mein Unglück, das Wasser brannte mir an, da wurde ich zur Strafe in ein Pulverfaß gesteckt und hierhergeschossen.« In der Grimmschen Sammlung ist es weder mehr der anonyme, bescheidene Volkserzähler, der spricht, noch aber bekennt der Sprechende selber *seine* Subjektivität ein, wie es die Autoren dessen tun, was Jacob Grimm verächtlich »Kunstpoesie« nennt. Ein ganz und gar nicht mehr naiver Erzähler tritt hier überlegen den Objekten seiner erzieherischen Maßnahmen gegenüber.[39] Dieser Erzähler gibt sich nicht einmal als solcher zu erkennen, er fingiert gleichermaßen epische *und* wissenschaftliche Objektivität. Er restauriert die autoritäre Zentralperspektive zu einer Zeit, da sie bereits erschüttert war. Der autoritären Erzählstruktur entspricht nun der Gegenstand, oder, wie Jacob Grimm sagt, der »Gehalt« des Märchens: eine streng nach hierarchischen Prinzipien geordnete Welt, an deren Spitze in schrankenloser Machtvollkommenheit *der König* waltet.

Märchen sind nichts Ursprüngliches, sondern die autoritäre Antwort der ordnungstiftenden Vernunft auf die anarchische und als solche immer auch bedrohliche Phantasie des Kindes. Sie sind Ausdruck einer ordnungstiftenden Macht, die wie alle ordnungstiftenden Mächte immer auch Unordnung stiftet.[40] Märchen dieses neuen Typs sind Parabeln des sozialen Aufstiegs, durch Leistung (beim männlichen Helden), durch Gehorsam, Demut und Passivität (bei der weiblichen Hauptfigur). Natürlich werden auch die Gegenfiguren, Schattenbilder der Nur-Guten gezeigt: dem gütigen und weisen König ist fast immer das Gegenstück eines gefräßigen Ungeheuers zur Seite gestellt, der braven

39 Ein Beispiel für diese neue, erzieherische Tendenz ist die Veränderung, die mit der No. 3 der Oelenberger Handschrift (dem Marienkind) vorgenommen wurde. In der Urfassung erschien die Jungfrau Maria nachts am Bett des Kindes, wie es einstmals in archaischen Gesellschaften die kosmischen Traumgäste taten. In der gereinigten Fassung wird dies zugunsten eines der Hierarchie angemessenen Verhältnisses korrigiert: Das Kind wird von Maria zu sich zitiert!

40 über die Verheerungen, die ein Märchen in der Kinderseele anrichten kann s. Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* in: Gesammelte Werke, Bd VII, aber auch schon E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* kann als die Schilderung der Verheerungen verstanden werden, die ein Ammenmärchen anrichtet.

Prinzessin ein weibliches Schreckbild, das von der bösen Stiefmutter über die Hexe bis zu den unvermeidlichen neidischen Schwestern reicht. Es schieben sich zwei Reiche ineinander: das Reich der sozialen Hierarchie mit dem bitterarmen Mann ganz unten und dem König an der Spitze und das scheinbar so einfache moralische Schema von gut und böse, das jedoch die Kinderseele in zwei Stücke reißt. Dies einfache Koordinatensystem, in dem oben: sozial mächtig bedeutet, unten: sozial ohnmächtig, rechts: gut und links: böse, diese Schwarzweißmalerei macht den seltsam flächigen Charakter des Märchens aus. Das Märchen entwirft eine flächige, ort- und zeitlose holzschnittartige, schwarz-weiße Welt. Lewis Carroll hat diese konventionelle Märchenwelt dann später kritisch als die Welt von Schachfiguren auf einem Schachbrett dargestellt.[41] Das bürgerliche Märchen erleichtert den Übergang vom Phantasiespiel zum Leistungsspiel! Die Ortsangaben, die bei den Vorläufern, den Novellen, und sogar noch in den Sagen, durchaus realistisch waren, sind ins Unbestimmte, ins Nirgendwo entrückt. »Eine Hütte«. Wo steht diese Hütte? Das interessiert das Märchen nicht, allenfalls fügt es hinzu, daß sie in einem Walde steht oder an einem Fluß oder am Meer. Ähnlich steht es mit den Zeitangaben. Es sind gar keine Zeitangaben, sondern immer wiederkehrende Formeln: 3 Tage, 7 Jahre, dem entsprechen die 3 Brüder oder die 30 Silberlinge. Überhaupt arbeitet das Märchen mit bestimmten Bildformeln: Der König wird durch seine Krone, der Soldat durch den Ranzen, der Müller durch den Sack, der Fuhrmann durch die Peitsche, die Magd durch den Besen gekennzeichnet. Alles Individuelle, alles Besondere, alles Zufällige, Historisch-Geographische, alle mögliche Nichtübereinstimmung einer Figur mit seiner Rolle läßt das Märchen fort. Stehende Eigenschaften, die nichts mit Psychologie zu tun haben, sondern wiederum zur Rolle gehören, werden zur knappen, unmißverständlichen Erläuterung benutzt: Könige sind immer reich und mächtig, Prinzessinnen schön und stolz, Stiefmütter sind immer böse und ungerecht, Wälder tief und unwegsam, Königskinder tragen, auch wenn sie unerkannt im Elend leben, was häufig der Fall ist, untrügliche Kennzeichen ihrer edlen Herkunft – goldenes Haar, Körpermale wie Stern oder Kreuz, so daß Zweifel an der Identität und Echtheit des Helden am Ende des Märchens nicht mehr möglich sind.[42]

41 oder auch als Kartenspiel. Kurz vor dem Erwachen wird Alice sich ihrer Traummacht bewußt. Sie denkt gar nicht mehr daran, sich in die engen Schemata der Märchenwelt pressen zu lassen. Ihre Traummacht, die ein kritisches Potential ist, ist die Macht des Animierens. Wenn *sie* diese Wesen nicht belebt, mit ihrer Subjektivität ausstattet, fallen sie zusammen wie ein Kartenhaus.

42 vgl. Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens,* Frankfurt 1975, S. 54 u. S. 63; am Punkte der Identität kann der Unterschied zwischen Märchen und Traum, aber auch zwischen Märchen und traumhafter Erzählung deutlich werden. Traum und traumhafte Erzählung drücken durch

Zu Beginn des Märchens ist regelmäßig die Weltordnung gestört: hartherzige Eltern setzen ihre Kinder aus, der jüngste Sohn ist bei der Erbschaft zu kurz gekommen etc. Am Ende des Märchens ist sie jedoch regelmäßig wieder hergestellt. Während in den Sagenstoffen und Novellen, aus denen das Märchen schöpft, durchaus tragische Situationen vorkommen oder sogar dominieren[43], hat das Hausmärchen, wie überhaupt alle besonderen Züge, auch das Tragische verloren (Tragik ist immer nur aus der Perspektive eines Einzelnen möglich, der untergeht. Vom Dauerhaft-Sozialen her gibt es kein Tragisches, und wenn Millionen geopfert würden). Die Weltordnung des Märchens besteht darin, daß nicht erst im Jenseits (wie das Christentum lehrte) sondern bereits in *dieser* Welt die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Den Guten winken Prestige, Heirat, Reichtum, Gratifikationen, die alle durch das Königtum symbolisiert werden, den Bösen hingegen droht die grausamste Bestrafung. Da das Märchen im Unterschied zur echten Volksphantasie alle widersprechenden Züge beseitigt, so daß die Guten *nur* gut und die Bösen *nur* böse sind, kann logischerweise Mitleid mit den gefolterten, zertrampelten, verbrannten Bösen nicht aufkommen. Kinder, die anders empfinden, werden sehr bald das Stigma des Nichtangepaßten tragen und möglichst der Psychotherapie überantwortet werden, die ihnen die richtigen Reflexe einübt.

Das Märchen ist eigentlich immer nur die sinnliche Erscheinung einer vorgefaßten moralischen Idee.

Das Märchen ist flächig, das heißt ihm fehlt die körperhafte Dimension, die der Traum und alle wirklichen Phantasien haben. Das Märchen ist körperlos wie die Gesellschaft. Die Beziehung auf Subjektivität ist abgeschnitten. Die Erzählung hat mit der wirklichen Person des Erzählers und des Zuhörenden nichts zu tun, und sei es auch nur mit ihren wirklichen Träumen. Die wirkliche Person, die man ist, darf ins Märchen nicht hinein. Es erzählt von den sozial Erfolgreichen als von fabelhaften Wesen, die alle Prüfungen bestehen, die makellos schön sind und an goldenen Tischen sitzen. Das Volk, dem hier vorgegaukelt wird, daß der Tüchtige sich durch List und Schlauheit vom bitterbitterarmen Däumling zum König emporarbeiten kann, und das Kind, das für Leistung Lob und für ein Nachlassen der Leistungsmentalität Tadel erntet, sie bleiben mit ihren wirklichen Phantasien draußen. Man kann daher, den wirklichen Phantasien und dem Traum gegenüber, die

das Mittel der Metamorphose die mimetische Vielheit und in einem gewissen Sinne immer auch das *Werden* aus; im Traum sind alle Gestalten labil, schwankend, ständigen Metamorphosen unterworfen. Im Märchen ist das Werden getilgt; die Metamorphose ist jetzt nicht mehr Ausdruck einer traumartigen Substanz, sondern bösartige Verhexung durch eine fremde Macht, eine Verhexung, die am Ende des Märchens unweigerlich rückgängig gemacht wird: Wiederherstellung einer als unveränderlich vorgestellten, starren Identität.

43 vgl. hierzu Jolles, *Einfache Formen*, a. a. O., S. 202

notwendigerweise immer die Nichtübereinstimmung mit dem Ideal thematisieren, von einer Verschiebung der Perspektive reden. Die hierarchische Gesellschaft wird nicht aus der Froschperspektive dargestellt, so wie sie dem aus ihr ausgeschlossenen Traum erscheint, sondern umgekehrt lernen die Zuhörer, sich selbst aus der Perspektive der hierarchischen Gesellschaft zu betrachten. Das Märchen erlaubt es ihnen zwar, in der Phantasie vom Frosch zum Prinzen, vom Aschenputtel zur Prinzessin aufzusteigen, aber so, daß sie auch nicht eine Sekunde lang die soziale Hierarchie selber in Frage stellen. Wie einst die Menschen auf ihre Subjektivität verzichteten zugunsten des Einen, des Königs, der stellvertretend für sie alle lebte, so lernen die Kinder im Märchen beizeiten, auf ihre Subjektivität zu verzichten zugunsten des inneren Königs, der dann später das Ichideal heißt. Abgeschnitten von sich selber, von ihren wirklichen Phantasien und Nöten, lernen die Kinder, sich in den vorgeschriebenen Bahnen der sozialen Spielregeln zu bewegen.

Aufgrund dieses Abschneidens von Subjektivität, aufgrund des Bruches, der eingeübt wird, dadurch, daß die wirklichen Phantasien und Träume durch die flächige, formelhafte Welt kollektiver Stereotype verdrängt wird, eignet das Märchen sich vorzüglich zur Einübung, Rechtfertigung und Verankerung von Herrschaftsstrukturen. Die Sozialisation des Kindes beginnt mit dem Dressurakt des Märchens. Ehe es noch mit den Rollenerwartungen der sozialen Wirklichkeit konfrontiert ist, wird die Phantasie des Kindes in die vorgeschriebenen Bahnen gelenkt.

Im Märchen werden die Kinder für die Identifikation mit einem Allgemeinen belohnt. Das Besondere wird aufgehoben. Es erscheint als das Negative, als Armut, Niedrigkeit, als ein Mangel. Nicht nur aus den Tätigkeiten, auch aus der Phantasie wird durch die bürgerliche Gesellschaft alles Besondere ausgetrieben. Die Weise, in der das geschieht, ist dort die Reduktion aller besonderen Eigenschaften auf den Geldwert, hier die Reduktion aller wirklichen Phantasien auf ständig wiederholte kollektive Formeln. Das Märchen ist die Idealisierung der sozialen Hierarchie. Was es permanent schafft, ist ein *soziales Wunderbares*. In den Märchen wird ein Ideal dargestellt, ein Seinsollen. Der Widerspruch der tatsächlichen Geschehnisse zum Seinsollen, also zum Ideal, wird nicht dargestellt, sondern, aus angeblicher Rücksicht auf die Kinder, geglättet. Es wird eine utopische, wunderbare Welt erfunden, in welcher das Ideal wirklich ist. Das Märchen hat eine ideologische Funktion: die der versöhnlichen Wiederherstellung der Weltordnung, einer fabrizierten Identität zwischen dem Lauf der Welt, wie er nun einmal ist, und dem Ideal, wie er sein sollte.

Das Bürgertum hat bekanntlich den Feudalismus bekämpft und ersetzt, aber nicht ganz. Die aus der politischen Wirklichkeit verbannte

monarchische Struktur wurde latent, sie ging ins Unbewußte. Nur in Krisenzeiten mußte die latente autoritäre Struktur sich auch im politischen Leben wieder manifestieren, was stets mit erstaunlicher Reibungslosigkeit akzeptiert wird. Kaum war also die monarchisch-absolutistische Struktur durch die Revolution erschüttert worden, als auch schon ihre heimliche Restauration begann. Nach der bitteren Erfahrung, daß man Könige köpfen kann, zeigt der Kopf der hierarchischen Gesellschaft sich nicht mehr in der Öffentlichkeit, und doch hört er nicht auf, als Kopf einer bandwurmartig stets sich erneuernden Herrschaftsstruktur zu existieren. Es gibt wohl kaum eine bessere Beschreibung der monarchischen Struktur des Unbewußten als in dem Lied des Novalis *Ich kenne wo ein festes Schloß.* Wie in Luthers trotzigem Lied *Ein feste Burg ist unser Gott* wird hier die Festung des inneren Königs beschrieben:

»Ich kenne wo ein festes Schloß,
Ein stiller König wohnt darinnen
Mit einem wunderlichen Troß;
Doch steigt er nie auf seine Zinnen.
Verborgen ist sein Lustgemach,
Und unsichtbare Wächter lauschen;
Nur wohlbekannte Quellen rauschen
Zu ihm herab vom bunten Dach.«[44]

Innen steht das geheimnisvolle Schloß. Es steht einfach da, wie aus Märchenboden gewachsen, ein Bollwerk der Tyrannei, die umso wirksamer ist, als sie denen, die ihr unterliegen, nicht bewußt ist:

»Von innen schlingt ein heimlich Band
Sich um des Reiches Untertanen.«

Während es draußen immer mehr Freie und Gleiche gibt, herrschen hier unten Kriecherei, Schmeichelei und die Sehnsucht der Gedemütigten, von ihrem Herrn geliebt und erhöht zu werden:

»Ein unermeßliches Geschlecht
Umgibt die festverschloßnen Pforten,
Ein jeder spielt den treuen Knecht
Und ruft den Herrn mit süßen Worten.«

Die Bürger heucheln Erstaunen, wenn sie im Unbewußten ihrer Kinder eben die Strukturen und Bilder entdecken, die sie ihnen selber eingeprägt haben. Und sie sind erschüttert, wenn sie feststellen müssen, daß es Teile der Person gibt, die sich gegen die autoritäre Prägung

44 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (Erster Teil: Die Erwartung), Werke in einem Band, München (Hanser) 1981, S. 295–297

sträuben, die selbsttätig bleiben und die die aufgedrängten Stereotype abschütteln. Demjenigen Teil der kindlichen Person, der sich den sozialen Imperativen fügt, wird ein Königreich versprochen. Er wird später Ich genannt, »seine Majestät das Ich«, wie Freud sagt. Der König ist nur noch ein symbolischer König. Er ist in der Hierarchie der Seele das herrschende Prinzip, und er ist dasjenige, was sozusagen den Ichkern der Gesellschaft bildet, an dem alle Einzelnen partizipieren, indem sie ihrerseits lernen, ein Ich zu entwickeln. »Es ist eine notwendige Annahme, daß eine dem Ich vergleichbare Einheit nicht von Anfang an im Individuum vorhanden ist; das Ich muß erst entwickelt werden.«[45] Die restlichen Teile der Person werden dieser Instanz unterworfen, sie taugen allenfalls als »Helfer«, also als Mittel zum Zweck des sozialen Handelns, wie sie ja auch im Märchen auf die Funktion von »Helfern« reduziert sind. Lassen sie sich jedoch nicht unterwerfen und in Dienst nehmen, so werden sie unerbittlich als das Böse verfolgt und bestraft. Die Einheit, der in Wirklichkeit bereits die Spitze abgebrochen ist, kann nur mehr negativ gestiftet werden: im Ritual der Bestrafung. Dem so dringend benötigten Glauben wird im Märchen ein wenig nachgeholfen durch Dämonologie. Der beliebteste Dämon aber in Grimms Märchen ist die von Auflage zu Auflage schärfer gezeichnete, stilisierte und stigmatisierte böse Frau: die Hexe. Bei der obligaten Zwangsharmonisierung, jenem Ende-gut-Alles-gut der meisten Märchen dieses Typs, bleibt ein Rest. Und dieser störende Rest muß gewaltsam beseitigt werden. »Die Hexe, die Verwirrung schaffen wollte, verbrennt.« So lautet der Refrain einer durch Negativität, durch den Sündenbockmechanismus, gestifteten Harmonie.

Noch ehe die Medien das Geschäft der Normung von Phantasie übernahmen, haben Märchen dafür gesorgt, daß den Kindern im zartesten Alter Vorurteile und die ihnen zugrunde liegenden autoritären Strukturen eingeprägt wurden. Die Medien setzten das Werk einer Umstrukturierung des Unbewußten im Sinne von Herrschaft nur fort. Ein Teil der Wirklichkeit wirkt in uns, ohne daß er noch wahrnehmbar wäre: als latente gesellschaftliche Gewalt. Gerät an irgendeiner Stelle, in irgendeiner Einzelperson, die innere Festung ins Wanken, so wird im Zweifelsfall immer die Festung und nicht die Person, die sich wehrte, wieder hergestellt.

»Es ist keine Überraschung, auch aus der Psychoanalyse zu erfahren, welche Bedeutung unsere Volksmärchen für das Seelenleben unserer Kinder gewonnen haben. Bei einigen Menschen hat sich die Erinnerung an ihr Lieblingsmärchen an die Stelle eigener Kindheitserinnerungen gesetzt, sie haben die Märchen zu Deckerinnerungen erhoben.« Diese

45 Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, Gesammelte Werke, Bd. X, a. a. O., S. 142

Sätze Freuds aus *Märchenstoffe in Träumen*[46] treffen in einem noch viel grundsätzlicheren Sinne zu, als sie gemeint sind. Tatsächlich haben sich Märchen in der Seele vieler Menschen an die Stelle ihrer eigenen Phantasien und Träume gesetzt. Kollektive Stereotype überdecken gerade den »Normalen« unter ihnen die äußere und ihre eigene Wirklichkeit. Das ist die Sozialpathologie der Normalität. Freud hat es nun, wie alle Seelenärzte, immer mit Personen zu tun, bei denen die Normierung mißglückt ist, mit Personen also, die das Einhämmern von Stereotypen als einen gewaltsamen, schmerzhaften Prozeß empfunden haben. Immer wieder werden in diesen Krankheitsgeschichten die Schrecken geschildert, die die kindliche Seele durch jenen brutalen Eingriff von außen in ihre Phantasiewelt davongetragen hat. Die sogenannten Phantasmen und Wahnsysteme sind nichts anderes als der Versuch, die sperrigen fremden Formen der eigenen Phantasiewelt zu assimilieren, der einzig produktive Umgang mit aufgedrängten Gedanken und Bildern. – Den gesellschaftlichen Zwang aufzuheben, ist dem Einzelnen unmöglich, er kann nur versuchen, seine Richtung ein wenig zu ändern, ihn in eine Axt zu verwandeln, die danebensaust. – So hellsichtig Freud gegenüber den schädlichen Mythologemen der Religion war, so kurzsichtig ist er bürgerlichen Mythologemen gegenüber, obwohl er die Verwüstungen, die sie anrichten, immer wieder beschreibt. Aber wir rühren da vielleicht an die ihm selber unbewußt gebliebenen, *fraglosen* Voraussetzungen seines Denkens. Es scheint, daß er allzusehr mit der bürgerlichen Moral noch identifiziert war, um ihr Gewaltsames wahrzunehmen. Die Psychoanalyse ist auf halbem Wege stehengeblieben. Zur anarchischen, allen Zwängen gegenüber idiosynkratischen Struktur des Unbewußten ist sie nicht vorgedrungen.

Märchen sind didaktisch. Grimms Märchen gelten noch heute in den Augen der Berufenen als »Lehrbücher für die Erziehung und die Entwicklung des Kindes«. Zielgerichtet werden sie eingesetzt, um den Kindern ihre eigene, immer auch tragische, abweichende Wirklichkeit zu verdecken. Unterm Druck der bürgerlichen Moral, die möchte, daß die sozialen Stereotype immer schon als Archetypen in der Kinderseele bereitliegen, ist die Komplexität des Kindes auf niedliche Einfachheit reduziert worden.[47] »Beim Kleinkind und jungen Schulkind *ersetzt*

46 *Gesammelte Werke,* Bd. 10

47 Die Komplexität des Kindes ist von Freud überzeugend dargelegt, aber seltsamerweise zugleich auch wieder geleugnet worden. Während die Psychoanalyse allererst das Augenmerk auf die höchst komplexe Struktur des Unbewußten gelenkt und gezeigt hat, welche Kämpfe und Konflikte bereits in frühester Kindheit ausgetragen werden, welche Probleme von der Kinderseele bewältigt werden müssen, webt sie gleichzeitig und sozusagen gegen ihre Theorie am Mythos von der »einfachen« Kinderseele. Träume von Kindern seien simple Wunscherfüllungen, sagt Freud; und auch Siebenthal behauptet im Abschnitt »Die Kinderträume«, die Struktur der kindlichen Seele sei einfach, undifferenziert. Die Konflikte des Kindes werden als harmlos,

(v. m. u.) das Märchen die Traumsymbolik«, behauptet beispielsweise der praktizierende Psychiater O. Wittgenstein[48]. Wittgenstein, Vorstand der Freudenstädter psychotherapeutischen Seminare, findet in den Märchen alle Stufen wieder, die ein Menschenjunges zu durchlaufen hat, ehe es beanspruchen kann, vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein. »Was vorgeht, bleibt meist unbewußt«, schreibt Wittgenstein vielsagend über die Wirkung der Märchen auf Kinder, »aber es geht vor«. Das Märchen vom *Brüderlein und Schwesterlein* beispielsweise programmiere die Kleinen für alle Phasen, die sie zu durchlaufen haben: angefangen bei der »Individualphase«, auf welche notwendigerweise die »kollektive Phase« folgt, geht es dann zur dritten, nämlich zur »Paarungsphase« weiter, in der die beiden vorhergehenden Phasen mit ihren Isolierungswünschen auf der einen und ihren Kommunikationswünschen auf der anderen Seite vereint sind, bis die erfolgreich Sozialisierten dann endlich die »Kopulationsphase« erreichen, die ihre Aufgipfelung und Erfüllung in der »Vater-Mutter-Kind-Phase« findet: »Schwesterchen, das Königin geworden war und der König, der sich mit ihr vermählt hat, bekommt ein Kind. Das Kind erfüllt die Wünsche auch dieses Paares. Die Hexe wird noch schnell verbrannt, und alle sind glücklich.«[49]

Jedes Kleinkind ist heute umzingelt von Pädagogen und Therapeuten, die darüber wachen, ob es auch ordnungsgemäß die Phasen seiner psychischen Karriere durchläuft. Die von der Psychoanalyse entdeckten Stufen der psychischen Entwicklung sind inflationär geworden. Sie sind nur noch scheinbar genetisch, in Wirklichkeit aber bereits normativ. Jeder Mensch ist, zeitlich gesehen, ein Ensemble aus Abschnitten. Jeder ist ein Schubladenkosmos, wobei immer nur je eine Schublade: die der Altersstufe angemessene Phase, Gültigkeit hat; jeder ist ein in eine Schublade gesperrtes Ensemble aus Schubladen.

Märchen sind keine Träume oder allenfalls Strafträume, die ja nach Freud Wunscherfüllungen des Überichs sind. Die Gesellschaft erfüllt sich beizeiten *ihre* Wünsche in der prägbaren Phantasie ihrer Kinder. Es sind Wünsche nach Aufstieg, nach Erfolg und korrekter Leistung. Märchen lehren das Kind, wie es mit Widersprüchen umzugehen hat: Widersprüche werden aus der Welt geschafft durch Verfolgung eines als personifiziert gedachten Bösen.

weniger schwerwiegend als die von Erwachsenen hingestellt. Unvermittelt neben diesen Behauptungen stehen bei Siebenthal Forschungsergebnisse, die ein völlig anderes Bild nahelegen: 62% der untersuchten Kinderträume (es handelt sich um eine Untersuchung sogenannt »normaler«, also nicht gestörter Kinder) waren unlustbetont und handelten genauer sogar von Angst und Verfolgung, s. W. v. Siebenthal, *Die Wissenschaft vom Traum*, a. a. O., S. 315–319

48 O. Graf Wittgenstein, *Märchen, Träume, Schicksale*, München 1973

49 Wittgenstein, a. a. O., S. 39

Sie lehren es, daß schon der ganz Kleine, der Däumling, mit dem es sich so gern identifiziert, listig, verschlagen und grausam sein muß, wenn er es zu etwas bringen will.

Sie lehren es, daß nur die Bösen sterben, daß die Guten aber, wenn nichts dazwischen kommt, ewig leben.

Sie lehren es, daß man Befehlen prompt zu gehorchen und schnurstracks zum Ziel zu gehen hat. Alle Abschweifungen und Umwege sind von Übel.

Sie lehren es, daß das Leben außerhalb der schnurgeraden Leistungslinie ein feindliches Leben ist.

Sie lehren es, daß man jeden Konkurrenten rücksichtslos bekämpfen oder durch List ausschalten muß. Er ist nicht bloß ein Gegner, sondern ein falscher Held, den es zu entlarven gilt.

Märchen lehren das Kind, daß man mit den Unglücklichen und Verfolgten kein Mitleid haben darf, weil sie böse sind und zu Recht verfolgt werden. Wer am Ende des Märchens immer noch arm und unglücklich ist, ist selber schuld.

Sie lehren es, daß Knaben dazu bestimmt sind, Abenteuer zu bestehen und Heldentaten zu begehen. Mädchen hingegen dazu, auf den Prinzen zu warten, der sie erlöst. Falls sie, wie die Königstochter im *Froschkönig*, nicht erlöst werden wollen, werden sie durch die Zusammenarbeit von Vater und Heilsbringer zwangserlöst.

Sie lehren es, daß der unmittelbare Lebensgenuß ohne Leistung am Aufstieg hindert. Die Leistung, die das Mädchen zu erbringen hat, ist das Dienen. Die Leistung des kleinen Mannes ist der Knüppel aus dem Sack: angepaßte Aggressivität.

Sie lehren es, mit einem Wort, die bürgerliche Moral.

Grimms Märchen und *Alice im Wunderland*[50] liegen zeitlich nur knapp sechzig Jahre auseinander (nimmt man die erheblich veränderten späteren Fassungen hinzu, so verringert der Abstand sich noch). Und doch liegt ein Abgrund zwischen ihnen. Während Wilhelm Grimm von Auflage zu Auflage mehr Säuberungen vornahm, um die Märchen von allen Spuren der wirklichen geschichtlichen Welt zu reinigen, ist das Prinzip des neuen Wunderbaren eben die Konfrontation der Zauberwelt mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Die Attribute des Großstädters: Eisenbahnen, Taschenuhren und die neuesten physikalischen Theorien verdichten sich zu einer wunderbaren Kraft, die in die Alltagswelt einbricht und sie ins Schleudern bringt. In der literarischen Moderne kehren die vertriebenen Feen und Geister

50 ich zitiere hier nach der deutschen Übersetzung von Christian Enzensberger, Lewis Carroll, *Alice im Wunderland, Alice hinter den Spiegeln*, Frankfurt 1963; ausführlich zu Carroll, s. Kapitel VII

wieder und mit ihnen die anarchische Struktur des Unbewußten. Carrolls Heldin Alice gleicht den klassischen Märchenhelden so wenig wie der Schelm ihnen gleicht und wie ihre kluge Katze der schwarzen Königin ähnelt, die als Vorbild vor sie hingestellt wird. Alice geht nicht mit einem Zweck, sondern mit einer Zwecke auf die Reise. Und weil jedes Ding sein individuelles Dasein hat, dient keines dem Zweck, für den es doch bestimmt schien. Der Krocketschläger ist ein Flamingo, und immer, wenn Alice mit ihm zuschlagen möchte, wendet er den Kopf zurück und sieht sie an. Die Krocketkugel wartet nicht passiv darauf, daß sie angestoßen wird, sondern läuft, da sie ein Igel ist, ganz von selbst davon, natürlich nicht in die Richtung, in die sie sollte, sondern wohin es *ihr* beliebt. Zugleich aber hat diese Welt etwas Makabres. Alice trifft manchen Bekannten aus der Tageswirklichkeit wieder, aber seltsam verwandelt. Sehr viele dieser Tagesbekannten sind Speisen, die sie gegessen hat. Wie die auf eine bloße Funktion reduzierten Mittel sich verselbständigen, so gibt es im Wunderland eine Auferstehung der gegessenen Tiere. Es ist, als hätten diese verzehrten Hummer, Austern und Suppenschildkröten in der Kinderseele einen unverdauten Rest hinterlassen. Dieser Rest ist aufbewahrt im Namen, von dem das Kind weiß oder dunkel ahnt, daß er mehr bezeichnet als die wohlzubereitete Platte. Die Tiere verwandeln sich in das zurück, was sie im Mythos waren: in kleine Brüder des Menschen. Kein Wunder, daß diese kleinen Brüder angesichts des modernen Raubbaus an der Natur etwas ungehalten und übelgelaunt sind, daß sie Alice, da sie nun einmal, ob sie will oder nicht, zur Menschenwelt gehört, mit Klagen und Vorwürfen überschütten.

Jede Person, jedes Ding, kann in dieser Welt unablässig die Gestalt wechseln. Alice selbst beginnt angesichts der permanent sich verändernden, labilen Welt, an ihrer Identität zu zweifeln. Der Traum ist die Sphäre der Anonymität. Alice will am liebsten unten bleiben, weil ihr die Person, die sie oben sein soll, wo die andern sie nennen, nicht paßt. Sie wird nicht Königin, auch vom Märchenprinzen ist nicht die Rede. Vielmehr parodiert die Traumerzählung nur den Märchenschluß:

> »Tut Katzen ins Krüglein und Mäuse ins Bier –
> Hoch Königin Alice vierundvierzig mal vier!«

In seinen Parodien des sozialen Wunderbaren vermittelt Carroll eine Ahnung davon, daß die Helden und Könige selber die Ungeheuer sind, die zu bekämpfen sie vorgeben. Das moderne Wunderbare ähnelt dem archaischen Wunderbaren und dem Traum. Es beginnt da, wo die Welt der Prüfungen und beständigen Leistungen endet. Gerade in dem Moment, da Alice wieder vergißt, was sie gelernt hat, beginnt ihre Initiation in die andere Welt.

Die an Kinder gerichtete moralisierende Erbauungsliteratur war für

Carroll die unerschöpfliche Quelle, aus der er seine Nonsense-Verse gewann. »Finally, most of the ›nonsense-poems‹ in the Alice books aren't nonsense at all but burlesque of poems that were once so profusely written for the edification of the young.«[51] Die Nonsense-Gedichte sind also eigentlich nur die Aufdeckung des Unsinns, der zu moralischen Zwecken in die Köpfe von Kindern gestopft wird, Parodien auf die erbauliche Jugendliteratur der Watts, Langfords, Grimms. Bei Carroll sind es immer Gewalttäter, Raubtiere, die ihren Opfern Moralpredigten halten, bevor sie sie genüßlich verspeisen. »Alles hat seine Moral«, läßt er die scheußliche Herzogin sagen, »man muß nur ein Auge dafür haben.« Er verspottet das Einhämmern von immergleichen Formeln, den Wiederholungszwang, die emotionale Propaganda. Wenn er einmal in einer Parodie den Refrain der Vorlage wiederholt, dann mit dem Zusatz »as I mentioned before«. Und in *The Hunting of the Snark* läßt er den Ballmann das Geheimnis der autoritären Wiederholung aussprechen, wenn der nach der dritten Wiederholung des Satzes »Just the place for a Snark«! hinzufügt: »What I tell you three times is true.« Der Märchenheld besteht alle Prüfungen, er ist Identifikationsfigur für die Handelnden. Der moderne »Held« hingegen ist Identifikationsfigur für alle, die das Handeln der Heilsbringer nur erleiden. Bei Carroll wird die hierarchische Struktur abgeschüttelt wie ein Fluch, oder ausgezogen wie ein Kleid, so daß die alte, anarchische Struktur unbeschädigt wieder zum Vorschein kommen kann.

Erst die moderne Literatur hat die nur schlecht verdeckten Widersprüche der Grimmschen Gattung und ihrer Verwandten in anderen Ländern ins Bewußtsein gehoben. Sie hat auf die Paradoxie aufmerksam gemacht, die darin besteht, Kindern, die in moralischen Fragen viel sensibler sind als Erwachsene, die brutale Ordnung der bürgerlichen Welt als richtige und gute Ordnung einzuhämmern.

Gerade die Mischung aus kaum verdeckter Brutalität und pharisäischer Selbstgerechtigkeit, wie fast alle Grimmschen Märchen sie ausstrahlen, hat immer neue Verwüstungen und Schäden angerichtet. Das Märchen ist nicht dem Unbewußten entsprungen. In ihm erfüllen nicht Individuen sich ihre individuellen Wünsche. Vielmehr werden durch es alle der Ketzerei verdächtigen *besonderen* Wünsche gerade vertrieben. Märchen haben die Aufgabe, das Kind aus der Ketzerei der Besonderung ins Allgemeine zu überführen, nicht zur Realität, die ja gerade durch Märchen verdeckt wird, aber zum Realitätsprinzip.

51 Dwight Macdonald, Lewis Carroll in: *Parodies,* An Anthology from Chaucer to Beerbohm and After, New York 1960, S. 277

»Beide Narzisse zeigen einerley Gestalt, nur hebt sich der eine heraus auf dem Gemälde, der andere hat sich in die Quelle zurückgezogen. Der Jüngling steht vor dem Wasser, und das Wasser vor ihm, wie wenn es ihn nicht genug anstarren könnte und nach seiner Schönheit dürstete.« (Philostratus Flavius)

Exkurs über Narzißmus und Subjektivität

Der »Narzißmus« findet in der Psychoanalyse seinen Platz in einem Drei-Phasen-Modell, von dem behauptet wird, es sei sowohl phylogenetisch wie ontogenetisch nachzuweisen. Die erste Phase sei ein Zustand, in dem der »Primitive« oder das ihm entsprechende Kleinkind noch mit schlafwandlerischer Sicherheit seinem unerschütterlichen Glauben an die »Allmacht der Gedanken« und an die »Zauberkraft der Worte« nachhinge. Dieses Stadium, das einem traumhaften Zustand darin ähnelt, daß das, woran man denkt, sich belebt, und alles einen beseelten, ichhaften Charakter annimmt, nennt Freud auch das Stadium des Animismus. Es ist dies eine Phase, in der eine dem Ich vergleichbare Einheit im Individuum noch nicht vorhanden ist. Umso erstaunlicher ist nun, wenn wir hören, daß eben diese erste Phase bereits eine »narzißtische«, ja »egoistische« Phase sein soll. Hier Freuds geschichtsphilosophisches Modell:

»Wenn wir im Nachweis der Allmacht der Gedanken bei den Primitiven ein Zeugnis für den Narzißmus erblicken dürfen, so können wir den Versuch wagen, die Entwicklungsstufen der menschlichen Weltanschauung mit den Stadien der libidinösen Entwicklung des Einzelnen in Vergleich zu ziehen. Es entspricht dann zeitlich wie inhaltlich die animistische Phase dem Narzißmus, die religiöse Phase jener Stufe der Objektfindung, welche durch die Bindung an die Eltern charakterisiert ist, und die wissenschaftliche Phase hat ihr volles Gegenstück in jenem Reifezustand des Individuums, welcher auf das Lustprinzip verzichtet hat und unter Anpassung an die Realität sein Objekt in der Außenwelt sucht.«[52]

Dieser erste Zustand wird nun mit dem Zustand verglichen, in den allnächtlich der Schlafende zurückkehrt. Wenn also die »wissenschaftliche« Phase ohnehin nicht von allen erreicht wird, scheint es so zu sein, daß zumindest die beiden anderen Phasen nicht bloß im Nacheinander, sondern gleichzeitig existieren, derart, daß aus der zweiten in die erste periodisch labil übergewechselt wird. Nachdem der erste Zustand in seinen charakteristischen Merkmalen beschrieben worden ist, die ihn unschwer als den der alles beseelenden Subjektivität erkennen lassen, wird er nun moralisch *bewertet*. Er wird nacheinander egoistisch, narzißtisch, pervers genannt, und zwar gerade weil ein moralisch verantwortliches Subjekt, ein Ich noch nicht vorhanden sei. Worin besteht nun genauer die Perversion? Sie besteht darin, erfahren wir, daß Denken und Erotik noch nicht getrennt sind: »Wir müssen sagen, das Denken ist bei den Primitiven noch in hohem Maße sexualisiert, daher rührt der Glaube an die Allmacht der Gedanken.«[53] Aus dem primitiven und perversen Zustand der

52 Freud, *Totem und Tabu,* Gesammelte Werke, Bd. IX, S. 110/111
53 Freud, *Totem und Tabu,* a. a. O., S. 110

Erotisierung und Belebung der Welt (in den Künstler und Träumer permanent zurückfallen), muß der »normale« Mensch über eine vernünftige monotheistische Religion zur höchsten wissenschaftlichen Stufe des emotionslosen Objektdenkens und der vom Denken getrennten ordentlichen Objektbesetzung emporgeläutert werden. Soweit die Position des Narzißmus in Freuds Drei-Phasen-Modell.

Ich will nun versuchen, die psychoanalytische Legende im Lichte des Mythos und seines Weiterlebens in der Literatur zu betrachten und zu korrigieren. Von Freud und seinen Nachfolgern wird also behauptet, jener ursprüngliche Zustand, den der Schelm verkörpert und den ich den Zustand der Subjektivität genannt habe, sei der des ursprünglichen Narzißmus, aus dem dann ein neuer Zustand, nämlich die Ausbildung eines Selbst, herausführe. Zugleich beschreibt Freud diesen frühen Zustand ganz adäquat als einen, da innen und außen noch nicht unterschieden und daher die Regungen des Subjekts als solche für es noch nicht wahrnehmbar sind, sondern den Objekten zugeschrieben werden: Beseelung der Welt, Animismus. Nehmen wir nun den Begriff des Narzißmus in seiner mythologischen Bedeutung, und nur die Mythologie verleiht ihm ja seinen Sinn, so erhellt sogleich, daß er an die Selbstbespiegelung, Selbst*erkenntnis* geknüpft ist. Eben zu einer solchen ist aber die menschliche Subjektivität, solange sie Subjektivität ist, unfähig. Gerade darin, daß sie alles als Ihresgleichen, aber noch nicht als von sich Unterschiedenes betrachtet, liegt ja das Geheimnis der Beseelung der Welt.

Der Mythos des Narziß ist tragisch, man kann ihn fast die Tragödie des Erwachens nennen. Dem Narziß, der so verführerisch war, daß jeder sich in ihn verliebte, wird geweissagt, er werde sehr alt werden, aber nur »wenn er sich niemals selber kennt«. Narziß weist die Liebe seiner Anbeterinnen und Anbeter stolz zurück. Er erhört die Nymphe Echo ebensowenig wie Ameinios, der unsterblich in ihn verliebt ist und der, ehe er sich an Narkissos' Türschwelle umbringt, die Götter anruft, ihn zu rächen. Erst jetzt, in seinem sechzehnten Lebensjahr, ereilt ihn als Rache der Gesellschaft und als Rache der Götter jener Fluch, von dem im Orakel die Rede war. »Zu Donakon in Thespien fand er eine Quelle, klar wie Silber. Noch nie war sie von Vieh, Vögeln, wilden Tieren oder selbst von den fallenden Zweigen der Bäume, die sie beschatteten, gestört worden. Er warf sich erschöpft nieder. Da verliebte er sich in sein eigenes Spiegelbild.«[54]

Bei Lacan, der Freuds Narzißmus-Theorie zu einer ontogenetischen Theorie des Spiegelstadiums ausgeweitet hat, wird die These aufgestellt, das Menschenjunge könne sich vom sechsten Lebensmonat an im Spiegel sehen. Dieser Augenblick werde von einer illuminativen Mimik, von einer Art Jubel begleitet. Um jeden Preis, heißt es, möchte das Kleinkind »den momentanen Aspekt des Bildes noch einmal erhaschen, um ihn zu fixieren«.[55] Auch im Mythos wird zunächst das, was Lacan eine Art »jubilatorischer Geschäftigkeit« nennt, dargestellt: »Zuerst versuchte er, den schönen Knaben, den er im Wasser vor sich sah, zu umarmen und zu küssen«. Aber dann schlägt die Situation um.

54 R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie,* Reinbek bei Hamburg (rororo 113/14) 1955, Bd. I, S. 260

55 J. Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint,* Schriften, Frankfurt (stw 137) 1973, Bd. I, S. 63

Diesen zweiten Augenblick, der die eigentlich tragische Peripetie des Narzißmythos ausmacht, unterschlägt Lacan. Die Tendenz zur Verkleinerung, die darin besteht, Vorgänge, welche die alte Menschheit, nicht ohne Grund, als Drama des Erwachsenwerdens darstellt, in sechs Monate alte Kleinkinder hineinzuprojizieren, rächt sich. »Aber dann erkannte er sich selber«. Das Bewußtsein erwacht. Narziß weiß jetzt, daß der, den er im Spiegel sieht, er selber ist. Er wird sich selbst zum Objekt. Und sein qualvolles Wissen, der Fluch der unerfüllbaren Selbstliebe treibt ihn zum Selbstmord. Eben das, was uns die Psychoanalytiker als Überwindung des Narzißmus darstellen, muß im Lichte der mythologischen Überlieferung der Fluch des Narzißmus heißen. Denn in dem Augenblick, da Narziß sich im Spiegel wiedererkennt, sieht er sich bereits mit den Augen der Anderen, er sieht nicht eigentlich, sondern wird gesehen. Der zweite Blick des Narziß auf sich ist bereits ein entfremdet verobjektivierender Blick.

Ich will in diesem Zusammenhang noch eine charakteristische Variante des Mythos erwähnen: Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater.* Ganz wie der Mythos legt Kleist den Akzent auf den zweiten, tragischen Augenblick, den die Psychoanalyse unterschlägt, indem sie ihn bereits in die erste jubelnde Begrüßung des Bildes hineinprojiziert. Alle Naivität, alle Schönheit, der Zauber, dem alle erliegen, die Narziß sehen, gehen im traumatischen Augenblick der Selbsterkenntnis verloren. Um zu illustrieren, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet«, wird der folgende Vorfall geschildert: »Ich badete mich«, erzählt der Icherzähler, »vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht . . . Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister. Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen.« Der Versuch mißglückt, er versucht es immer aufs neue, seine Bewegungen sind aber auf einmal ungelenk und lächerlich. Was Lacan uns als Langzeitwirkung des einmal gesehenen Spiegelbildes preist, seine »ichbildende Funktion«, wird hier als Katastrophe beschrieben: »Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.«[56] Das Ende dieses jungen Mannes ist tragisch wie das Ende des Narziß im antiken Mythos, nur daß Kleist hier ein modernes Tragisches wählt: Er endet so wie alle

56 Kleist, *Über das Marionettentheater,* Sämtliche Werke und Briefe, München (Hanser) [4]1965, S. 344

oder fast alle Jugendlichen in der bürgerlichen Gesellschaft. Etwa um das sechzehnte Lebensjahr oder früher schon – die Gesellschaft erfindet immer neue Methoden, um das Alter der jähen Selbsterkenntnis und Selbstvernichtung vorzuverlegen – fliehen Charme und Phantasie die Kinder, um sie in einem lichtlosen, für die Gesellschaft aber brauchbaren Zustand zurückzulassen. Zwar überleben die meisten diesen Augenblick, aber etwas ist in ihnen von nun an tot. Was sie suchen, wenn sie stundenlang vor dem Spiegel stehen, ist nicht ihr trauriges, entleertes Gesicht, sondern das, was man ihnen genommen hat. Die Sehnsucht des Narziß ist retrospektiv wie alle Sehnsucht, es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Subjektivität. Die Subjektivität war selber ein Licht. Was sie beleuchtete, war nur für den in ihr wie in einem Zauber befangenen sichtbar, wie der Traum nur für den Träumenden sichtbar ist. Damit ein Spiegelbild entstehe, bedarf es hingegen einer anderen »objektiven« Lichtquelle hinter der sich spiegelnden Person. Schönheit, Naivität, Charme sind ein gesellschaftliches Verhältnis, aber ein unmittelbares. Sowohl im Mythos wie bei Kleist wird ausdrücklich auf dies Verhältnis Bezug genommen. »Es war verständlich, daß sich jeder in Narkissos verliebte, selbst als er noch ein Kind war«, heißt es im Mythos, und bei Kleist ist von der Lieblichkeit die Rede, »welche die Augen der Menschen ... die ihn umringten«, ergötzt hatte. Der Blick in den Spiegel unterbricht dies unmittelbare Verhältnis als Reflexion. Der Spiegel ist im Raum, was die Uhr in der Zeit ist: Kontrollinstrument, dinglicher Beweis dafür, daß die Gesellschaft sich des Raumes bemächtigt hat. Die eminent wichtige Funktion des Spiegels bei der Disziplinierung des Menschen liegt darin, daß er den Menschen sich selbst zum Objekt machen, sich selbst beobachten lehrt. Es sind die Blicke der Anderen, die den Zauber vernichten, denn der Zauber wirkt nur so lange, wie derjenige, von dem er ausging, noch ganz in der Subjektivität wie in einer Schutzhülle befangen ist. Die Katastrophe des Erwachens findet in dem Moment statt, da derjenige, der Objekt des Blickes war, sich dieses Blickes bewußt wird, da er den fremden Blick auf sich spürt, da er ihn selbst auf sich wirft. Die Macht der Subjektivität war schrankenlos. Im Blick, den der Dornenauszieher auf sich spürte hingegen, liegt schon eine Beschränkung. Indem er nun diesen Blick, den bewundernden oder tadelnden, auf sich selber richtet, verliert er die absichtslose Subjektivität. Die wilde Phantasmagorie der Subjektivität, die dem narzißtischen Blick vorhergeht, wird im Narzißmus reduziert auf eine begrenzte, in sich geschlossene, identische, wiederholbare, von allem, was sie nicht ist, unterschiedene Form: die Ichform. Zwischen Subjektivität und Narzißmus tut sich dieselbe Kluft auf, wie zwischen dem träumenden Blick und dem Blick des wachen Bewußtseins. Kleist erläutert, daß es sich in diesem fatalen Augenblick um nichts Geringeres handele als um die Vertreibung aus dem Paradies, um das Essen vom Baum der Erkenntnis. Er stellt den Vorgang so dar, als hätte er ihn verdoppeln und in der Verdoppelung erläutern wollen: Der Jüngling wird gleich zweimal gespiegelt: in dem Blick, den er selbst in den Spiegel wirft und im bewundernden, aber zugleich auch skeptischen Blick des Freundes. Beider Blicke fallen »in eben diesem Augenblick« zusammen. Der Blick des Narziß trifft auf seinen eigenen Blick wie auf den eines Fremden. Narziß verliert seine Schönheit und damit auch seine Macht, die Macht der Verführung, in dem Augenblick, da er sie als *seine* erkennt, da er sie sich aneignen, verfügbar, wiederholbar machen will.

Der Mythos des Narziß in Kunst und Literatur hat mit seinen pädagogisch-prosaischen Umdeutungen nur wenig gemein. Und doch zeigen beide die Aufeinanderfolge zweier Phasen. Die Differenz liegt allerdings darin, daß dasjenige Stadium, das vom Mythos und von der Kunst als tragisch dargestellt wird, weil Narziß, dem Fluch der unerfüllbaren Selbstliebe ausgeliefert, seine Subjektivität verliert, von der Psychoanalyse und ihren pädagogischen Nachbetern als positives Stadium der Objektbesetzung und somit als Überwindung des Narzißmus gepriesen wird.

Es gibt eine erste Phase der »schlafwandlerischen Sicherheit«, der »Sicherheit der Grazie«, wie Kleist sie nennt: den Gnadenstand derer, die noch naiv an die »Allmacht der Gedanken« glauben (wie es jeder Träumende wieder tut). Diese erste paradiesische Phase erweckt aber den Neid der Gesellschaft. Das Kind ist unsterblich, denn es weiß vom Tode nichts. Aber das können die Menschen nicht leiden. Das Göttliche muß werden wie ihrer einer, muß erfahren, daß die auch da sind, und eh es die Natur aus seinem Paradiese treibt, schmeicheln und schleppen die Menschen es heraus auf das Feld des Fluchs, daß es, wie sie, im Schweiße des Angesichts sich abarbeite. Die Gesellschaft duldet keine Autarkie, kein unmittelbares Verhältnis des Einzelnen zur Welt; sie muß sich da hineindrängen, sich unentbehrlich und Alle von sich wie von einer Droge abhängig machen. Die Gesellschaft duldet keine Macht, es sei denn, sie würde von ihr als Orden und Ehrenzeichen verliehen. Daß er die Anderen nicht zu brauchen scheint, wird Narziß als »trotziger Stolz« nachgetragen. Götter und Menschen beneiden ihn, und da sie sich nicht in ihn einschmeicheln können, schließen sie sich zusammen gegen ihn. Der im voraus entschiedene Kampf der Gesellschaft gegen den Einzelnen findet statt. Jeder scheitert aufs neue an der unwiderstehlichen kollektiven Gewalt, jeder wird gebrochen.

Es folgt nun, mit dieser Brechung, mit dem Erwachen der Reflexion die zweite Phase: der Fluch des Narzißmus, der den von ihm Ereilten zu ewiger Qual und Unsicherheit, zu unerfüllbarer Objektliebe verdammt. Dieser Fluch ist der Fluch der bürgerlich Sozialisierten, und nur die Anormalen, Perversen, die Träumer, können ihm augenblickweise entgehen. Nachdem sie ihren Charme, ihre kindliche Souveränität und schlafwandlerische Sicherheit verloren haben, sind schon die Kinder kleine Erwachsene, die vor der Zeit die bürgerliche Grundtugend der Berechnung erlernen. Der Preis für das Sich-Fügen und Verfügbarmachen ist eine permanente, nagende Unsicherheit, die sich als Eitelkeit äußert. »Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen, und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn.«

Das Ergebnis der bürgerlichen Sozialisation sind entgötterte, ernüchterte, verzweifelte Kinder, denen man das Subjektdenken und die Subjektliebe – Liebe ist nun einmal nur zwischen Subjekten möglich – so gründlich und so rechtzeitig ausgetrieben hat, daß sie etwas Anderes als die vorgeschriebene Leistung nur noch in Form von Gewalttätigkeiten äußern können. Die Welt ist entzaubert, die allmächtige, alles animierende Subjektivität ist aufs kleinliche, starre »Selbst« reduziert.

Mit dem Akt des Bewußtwerdens tritt eine fundamentale Änderung ein. Das Sein wird in ein Haben verwandelt. Ursprünglich *bin* ich, was ich denke, und zugleich auch der Ablauf der Gedanken, jetzt *habe* ich Gedanken, ich habe ein

von mir unterschiedenes Unbewußtes, ein lebendes Ding, das ich nicht bin, das ich beherrschen, beobachten kann.

Der Narzißmus ist der Fluch der bürgerlichen Welt. Nicht nur wird hier jeder Einzelne darauf gedrillt, sich selbst zum Objekt zu werden, sich selbst zu beherrschen; die ganze Gesellschaft ist narzißtisch. Sie hat nicht mehr das der Menschenwelt Fremde sich gegenüber. Vielmehr hat die eine Hälfte der Menschheit die andere zum Objekt gemacht, Objekt der permanenten bewundernden Betrachtung für die Einen, Objekt von Machtstrategien und Disziplinierungsmaßnahmen für die Anderen. Die moderne, hochtechnisierte Gesellschaft hat noch aus ihrem Imaginären alle Subjektivität ausgetrieben. Journalismus und photographischer Realismus genügen, damit sie sich »wie ein einziger Narzissus«[57] drängt, ihre eigenen unappetitlichen Bewegungen gierig im Spiegel zu betrachten.

57 Baudelaire, *Das moderne Publikum und die Photographie,* Werke in deutscher Ausgabe, übersetzt von Max Bruns, Dreieich 1981, Bd. 4, S. 178